

**FEHİM-İ KADİM VE URFÎ-İ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNİN  
MUHTEVA VE ÜSLUP AÇISINDAN MUKAYESESİ**

**Pamukkale Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Doktora Tezi  
Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı  
Eski Türk Edebiyatı Programı**

---

**Metin AKDENİZ**

**Danışman: Prof. Dr. Saadet KARAKÖSE**

**Aralık 2022  
DENİZLİ**

## BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Metin AKDENİZ

## ÖN SÖZ

Çalışmamız “Giriş”, üç ana bölüm, “Sonuç” ve “Ekler”den oluşmaktadır. “Giriş”te ülkemizde yapılan karşılaştırmalı klasik Fars ve Türk edebiyatı çalışmaları ana hatlarıyla tanıtılmış ve ele aldığımız şairler üzerine yapılan araştırmalar hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmamızın “Dünya Edebiyatı (Weltliteratur), Karşılaştırmalı Edebiyat ve Serika-i Şiiriyye” başlıklı ilk bölümünde dünya edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat kavramları hakkında batılı araştırmacıların öne sürdükleri fikirler ve söz konusu kavramların tarihçesi özetlenerek günümüzde karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde görülen eğilimler hakkında bilgi verildi. Karşılaştırmalı edebiyatın önemli bir ayağı olan çeviri meselesi, çevirinin mümkün olup olmadığı, çeviride görülen tutumlar ve “çevrilemeyen” unsurlara dair geliştirilen bilgilere dikkat çekildi. Hem çeviri meselesine somut bir örnek olması hem de çeviriyle değişen -zira her çeviri bir okuma ve yorumdur- anlamları göstermesi bakımından Ömer Hayyam’a atfedilen bir rubainin Türkçe tercümeleri üzerinden çeviri meselesi tartışıldı. Kimi özellikleri bakımından günümüzün metinlerarasılık kavramıyla benzeşen Arap-Fars belagatinin “serika” başlığı altında ele aldığı intihâl, selh, ilmâm, nakl ve tercüme de yine birinci bölümde işlenen konular arasındadır. Özellikle Şems-i Kays’ın geliştirdiği nakl kavramının yeni türlerin ve üslupların gelişiminde hayati bir rolü olduğunu düşünüyoruz. Urfî ve Fehîm’in gazelde yaptığı değişimler ele alınırken nakl kavramından istifade edildi. Sebki Hindî döneminde artan serika ithamlarını ve bunun sebeplerini de birinci bölümde ele aldık. Serika konusu ele alınırken konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla çok sayıda örneğe yer verildi. Örneklerin bir kısmı serika mevzuunu işleyen kaynaklardan alınmakla birlikte önemli bir bölümü kendi araştırmalarımız neticesinde elde edildi.

“Gazelin Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Sebki Hindî” başlığını taşıyan ikinci bölümde, gazelin Arap ve İran edebiyatındaki tarihsel gelişimi hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bölümde kasidenin bir parçası olan gazelin bağımsızlaşması, şekli özellikleri, tahallus meselesi, gazelde işlenen söylem türleri ve medhiye işlevinde kullanılması gibi esnek özelliklerine dikkat çekildi. Yine bu bölümde konunun daha iyi anlaşılmasını temin etmek için örnek şiirlere yer verildi. “Sebki Hindî Gazeli” başlığı altında sebki Hindî terimi etrafında dönen tartışmalar, söz konusu üslubun ortaya çıkmasına sebep olan edebî, siyasi, kültürel amiller ve üslubun gösterdiği özellikler esas olarak İranlı araştırmacıların konuya dair çalışmaları üzerinden anlatıldı. Söz konusu üslup ele alınırken dönemin tezkirelerinden ve özellikle Hindistan’da başlayan edebî eleştiri geleneğine dair çalışmalardan da istifade edildi.

“Fehîm-i Kadîm ve Urî-i Şîrâzî”nin Gazellerinin Muhteva Ve Üslup Açısından Mukayesesi” başlıklı üçüncü bölümde Urî ve Fehîm’in hayatı ve eserlerine dair bilgiler verildi. Ülkemizde Urî’nin hayatına yer veren çalışmaların sınırlı olması<sup>1</sup> dolayısıyla şairin dönemine yakın tezkirelerden de yararlanılarak hazırlanan bu kısım geniş tutuldu. Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi’nde Dîvân-ı Fehîm adıyla Cod. Turc. 70’de kayıtlı yazmada Fehîm’in Piyâle Paşa’nın katline dair söylediği bir tarih beyti ve Bağdat’ın fethine babasının ağzından söylenmiş Arapça bir kıtaya da çalışmamızda yer verildi. Fehîm’in Şehrengîz adlı eseri henüz yayınlanmadığından daha ayrıntılı tanıtıldı. Yine bu bölümde kimi Türk araştırmacıların kullandığı “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrazî der-Sefer-i Hindustân” adlı yazma eserde bulunan bilgiler eleştirel bir gözle yeniden değerlendirildi. Urî ve Fehîm’in kimi gazelleri kalenderî, irfânî ve vukû gibi çeşitli söylem türleri bakımından sınıflandırılarak karşılaştırıldı. Söz konusu söylem türleri incelediğimiz şairlerden önce zaten yaratılmış türlerdi. Urî ve Fehîm’in bu türler üzerinde eğer varsa ne gibi tasarruflarda bulunduğu dikkat çekti. Çalışmamızın başlığında geçen “muhteva” ile divan tahlillerinde uygulanan inceleme metodunu kastetmediğimizi de belirtmek gerekir. “Muhteva” ile ifade etmeye çalıştığımız şey her iki şairin gazellerinde görülen kalenderî, irfânî ve vukû söylem türleridir. Çalışmanın önemli bir bölümünü her iki şairin divanında görülen sebki Hindî özellikleri oluşturmaktadır. Bu bölümde esas olarak her iki şairin şahsi üsluplarını oluştururken isim ve fiil istiaresi, tahyilî teşbih, paradoksal imajlar ve telmih gibi araçları şairlerinin hizmetine nasıl koştuklarını göstermeye çalıştık. Şairlerin gazelleri incelenirken sadece üsluplarını karakterize eden unsurlara odaklanıldı. Örneğin, her iki şairde de belirleyici bir üslup özelliği olmayan cinasa yer verilmedi. Onları, Azerbaycan üslubu veya Herat mektebi şairlerinden ayıran başlıca özelliklerden biri şairlerinde cinasın önemli bir rolünün olmayışıdır. Bununla beraber üsluplarında belirleyici bir etkisinin olmamasına karşın onları sebki Hindî’nin meselci kolundan ayırdığına işaret etmek için temsil veya üslub-ı muadele örneklerine yer verdik. Bu bölümde Urî ve Fehîm’in şairlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir teşhis türüne eski belagat geleneğine uyarak “tenzilî teşhîs” adını verip tanımladık.

“Sonuç” bölümünde karşılaştırma neticesinde varılan tespitlere yer verilmiştir. “Ekler” başlıklı bölümde Urî’nin hayatına dair Farsça yazma bir eserin latinize edilmiş

<sup>1</sup> Yapılan çalışmalar içinde Mustafa Yasin Başçetin’in doktora tezi Urî’nin hayatına en geniş yeri veren çalışmadır. Söz konusu çalışma için bkz. Başçetin, Mustafa Yasin (2019). *Yanyalı Süleyman Efendi’nin Şerh-İ Dîvân-ı Urî Adlı Eseri (İnceleme- Transkripsiyonlu Metin-Şerh Sözlüğü)*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

metni ve söz konusu eserin Rizeli Ahmed Hulusi tarafından yapılan tercümesi bulunmaktadır.

Çalışmamızı gazellerle sınırlı tutmamızın temel amacı hem Fehîm'in kasidelerinin Urfî'ninkilere göre sayıca çok az olması hem de aslen bir gazel şairi olarak temayüz etmiş olmasıdır. Araştırmamızda istatikselsel veriler toplama yoluna gitmedik. Bunun başlıca iki sebebi bulunmaktadır. İlki ve en önemlisi çalışma kapsamının geniş olmasıdır. Sadece Urfî divanında 5996 beyite tekabül eden 882 gazel vardır. İkincisi istatistiksel verilerin anlamlı olabilmesi için incelediğimiz şairlerin kendilerinden önce ve sonra gelen şairlerin divanlarındaki istatistiksel verilerle kıyaslanmasının şart olmasıdır. Şu aşamada ne İran'da ne de Türkiye'de bu istatistiksel verilere sahip değiliz. Urfî divanı üzerinde İran'da hazırlanmış yüksek lisans tezlerinden birinde<sup>2</sup> istiareler ve teşbihlere yönelik istatistiksel bir çalışma yapılmıştır. Genel bir fikir vermesi bakımından çok önemli olmakla birlikte bu çalışmada istiarelerin değerlendirilmesinden kaynaklanan eksik ve hatalı veriler elde edildiğini düşünüyoruz. Kaldı ki istiareler ve teşbihler gibi üzerinde henüz uzlaşılınmış birçok meselenin bulunduğu alanlarda veri toplamak çok güç bir durumdur. Örneğin, bir grup “gûş-i hûş (aklın kulağı veya akıl kulağı)”, “dest-i rûzgâr (rûzgârın eli)” gibi tamlamaları istiare-i mekniyye ve istiare-i ismiyye sayarken aralarında Şemîssâ'nın da bulunduğu diğer belagat araştırmacılarına göre bunlar basit iktirânî tamlamalardır. Bununla birlikte iktirânî tamlamalar da beyit içerisinde diğer kelimelerle kurdukları ilişkilere göre yeniden istiare özelliği kazanabilir. Bu da tamamen yorumcunun yeteneğine veya edebî zevkine kalmış bir durumdur. İsim istiarelerinin kimi araştırmacılar tarafından teşbih olarak değerlendirilmesi de olağan bir durumdur. Aynı durum istiâre-i fiiliyyeler için de söylenebilir. Şemîssâ, araştırmacılara istiare-i fiiliyyeleri istiare-i mekniyyeye hapsedmemelerini öğütler. Zira araştırmacıların istiare-i mekniyye veya bir başka ifadeyle teşhis buldukları beyitler istiare-i fiiliyye olarak düşünüldüğünde beyitten alınacak “zevk” de artmaktadır.

Çalışmamızda, ilgili başlıklar altında çok sayıda örnek beyite yer vermeye çalıştık. Örnek beyitlerin tamamını çalışmaya dâhil etmediğimiz yerlerde gazel ve beyit numaralarını vermekle iktifa ettik.

Çalışmamızın önemli bir yönünü de çeviriler oluşturmaktadır. Farsça metinlerin birer şiir olduğunu okuyucunun aklından çıkarmaması için çevirilerde şiir diline yaklaşılmaya gayret edildi. Şiirin salt manasını vermeyi hedeflediğimizde ise kurallı nesir cümlesini tercih ettiğimiz de oldu. Çevirilerde metne “sadık” kalmayı öncelikli hedef olarak koyduk. Bununla birlikte metnin anlamından çok da uzaklaşmadan görece küçük

<sup>2</sup> Hâcipur Essî, Fâtıma (1389). *Berresî-i Envâ'-i Teşbih ve İsti'âre der-Divân-i Urfî-i Şîrâzî*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dânişgâh-i Beynelmillelî-i İmâm Humeynî, Kazvin.

ekleme veya eksiltmelere gittiğimiz örnekler de vardır. Bu değişiklikleri beytin özünü daha iyi yakaladığımızı düşündüğümüz için yaptık ve beyitleri izah ederken metnin orijinaline sürekli gönderme yaparak olası diğer çeviri biçimlerine de işaret ettik. Çeviri bilindiği gibi şiirin olası yorumlarından sadece birini aktarabilir. Şiirde iham, cinas veya kelime oyunlarından kaynaklanan çoklu bir anlam varsa, mecburen anlamlardan birini seçip beyti ona göre çevirdik, beytin izahında diğer anlamlarını da belirttik. Farsça metinlerin daha kolay takip edilmesi için çeviri yazılarını verdik. Bu sayede Farsça bilmeyen bir kişinin kullanılan ortak kelimeler üzerinden metni takip etmesini hedefledik. Yine aynı hedef doğrultusunda Farsça beyitlerin çeviri yazısını verirken “Osmanlı Farsçası” da denilen okuyuşa riayet ettik. Farsça şiirlerde “yâ-yı izâfet”leri daima “i” veya “yi” olarak yazdık. Bu sayede bu hecelerde imale yapmak daha kolay olmaktadır. Ahmet Atillâ Şentürk çıkardığı “Osmanlı Şiiri Kılavuzu” serisinde Türkçe beyitlerde de “yâ-yı izâfet”leri hep bu şekilde yazmaktadır.

Mukayeseye esas aldığımız eserler şimdiye kadar hazırlanmış en iyi neşirler olan Veliyyü'l-Hak Ensârî'nin *Külliyât-ı 'Urfî-i Şîrâzî* (1378) adlı üç ciltlik eserinin gazelleri ihtiva eden ilk cildi ve Tahir Üzgör'ün *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi* (1991) adlı eseridir. Eldeki verilere göre Fehîm Dîvânı'nın en eski nüshası İzmir Milli Kütüphanesi'nde 932 numarada kayıtlıdır. Şîve-i Tarîkat-i Gülşeniyye'nin yazarı ve Fehîm'in dostu Rindî mahlaslı Ahmed Gülşenî tarafından istinsah edilen yazmanın istinsah tarihi h. 10 Şaban 1056/m. 21 Eylül 1046'dır [85b]. Üzgör neşrinde problemleri gördüğümüz yerleri başta bu nüsha olmak üzere muhtelif kütüphanelerde bulunan Fehîm Dîvânı yazmalarından istifade ederek tashih etmeye çalıştık.

Öncelikle beni karşılaştırmalı edebiyat alanında çalışmaya teşvik eden, metinlerin yorumlanmasında bilgilerini cömertçe paylaşan danışman hocam Prof. Dr. Saadet KARAKÖSE'ye; önerileriyle birçok katkı sunan değerli hocalarım Prof. Dr. Süleyman SOLMAZ ve Prof. Dr. Meryem AYAN'a teşekkür ederim. Tezin yazım sürecinde desteklerini gördüğüm aileme ve mesai arkadaşlarıma; şiir çevirilerinde benden yardımını esrigemeyen ağabeyim Murat AKDENİZ'e sonsuz teşekkür ediyorum.

## ÖZET

### FEHİM-İ KADİM VE URFİ-İ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNİN MUHTEVA VE ÜSLUP AÇISINDAN MUKAYESESİ

Akdeniz, Metin  
Doktora Tezi  
Türk Dili ve Edebiyatı ABD  
Eski Türk Dili ve Edebiyatı Programı  
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Saadet Karaköse

Aralık 2022, XI+396

Karşılaştırmalı Edebiyat, edebî eserlerin yaratımı ve yorumlanması süreçlerini daha iyi anlamak amacıyla geliştirilmiş bir disiplindir. Yazar veya şair, eserini oluşturma aşamasında bilinçli tercihleriyle veya farkında olmaksızın diğer edebî eserlerle çeşitli ilişkiler kurar. Söz konusu ilişkiler okuyucu tarafından da yorumlanarak yeniden üretilir. Karşılaştırmalı edebiyat, farklı kültür dairelerinde bulunan edebî eserleri Dünya Edebiyatı'nın bir parçası olarak görür; belirli bir edebî eseri, türü veya temayı diğerleriyle mukayese ederek tarihsel gelişimini göstermeyi hedefler.

Fehîm-i Kadîm'in Türkçe ve Urfî-i Şîrâzî'nin Farsça gazellerini mukayese eden çalışmamızın birinci bölümünde "Dünya Edebiyatı" ve "Karşılaştırmalı Edebiyat" kavramları hakkında bilgi verilmiş, klasik Arap-Fars belagat eserlerinde bulunan serîkaya ilişkin bilgiler nakledilmiştir. İkinci bölümde gazelin tarihsel gelişimi ele alınmış ve Hint üslubunun ortaya çıkışı, gelişimi ve üslup özelliklerine dair bilgiler sunulmuştur. Üçüncü bölümde Fehîm ve Urfî'nin hayatı ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir, gazelleri muhteva ve üslup bakımından mukayese edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Karşılaştırmalı Edebiyat, Gazel, Sebki Hindî, Fehîm-i Kadîm, Urfî-i Şîrâzî.

## ABSTRACT

### A COMPARATIVE STUDY OF THE GHAZALS OF FEHIM-I KADIM AND URFI SHIRAZI IN TERMS OF CONTENT AND STYLE

Akdeniz, Metin  
Doctoral Thesis

Turkish Language and Literature Department  
Classical Turkish Literature Programme  
Adviser of Thesis: Prof. Dr. Saadet Karaköse

December 2022, XI+396 Pages

**Comparative Literature is a discipline developed to better understand the processes of creation and interpretation of literary works. Authors or poets establish various relations with other literary works consciously or unconsciously during the creation of their works. These relations are also interpreted and reproduced by the readers themselves. Comparative literature considers literary works in different cultural circles as a part of World Literature and aims to show the historical development of a particular literary work, genre or theme by comparing it with others.**

**Our study compares the ghazals written in Turkish by Fehim-i Kadim with those in Persian by Urfi Shirazi. In the first part of our study, the concepts of "World Literature" and "Comparative Literature" were examined and the information about "serika" found in classical Arabic-Persian works on rhetoric was conveyed. In the second part, the historical development of the ghazal is discussed and information about the emergence, development and stylistic features of the Indian Style is shared. Finally, the lives and works of Fehim and Urfi was covered and their ghazals were compared in terms of content and style in the third part of the study.**

**Keywords:** Comparative Literature, Ghazal, Sabk-e Hindi, Fehim-i Kadim, Urfi Shirazi



## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DÜNYA EDEBİYATI (WELTLITERATUR), KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT VE SERİKA-İ ŞİİRİYYE

1.1. Dünya Edebiyatı.....	8
1.1.1. Tanım .....	8
1.1.2. Tarihçe.....	9
1.2. Karşılaştırmalı Edebiyat.....	11
1.2.1. Tarihçe.....	12
1.2.2. Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmasında Görülen İki Eğilim .....	13
1.3. Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Çeviri ve Önemi .....	14
1.3.1. Çeviri Problemlerine Dair Bir Örnek.....	17
1.4. Belagatte Serîkanın Ele Alınışı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Önemi ..	23
1.4.1. Serîka-i Şi'riyye ve Türleri .....	23
1.4.1.1. Şems-i Kays'a Göre Serîka-i Şi'riyye.....	25
1.4.1.1.1 İntihâl .....	25
1.4.1.1.2. Selh.....	26
1.4.1.1.3. İlmâm: .....	27
1.4.1.1.4. Nakl.....	29
1.4.2. Tercüme.....	31
1.4.3. Sebk-i Hindî Şairleri Arasındaki Hırsızlık Suçlamaları.....	38

## İKİNCİ BÖLÜM

### GAZELİN DOĞUŞU, TARİHSEL GELİŞİMİ ve SEBK-İ HİNDİ

2.1. Kasîdenin Bir Bölümü Olarak Gazel .....	43
2.2. Bağımsız Bir Tür Olarak Gazelin Ortaya Çıkışı .....	47
2.3. Gazele Ait Şekli Özellikler ve Söylem Türleri .....	52
2.4. Gazel Görünümünde Kasideler Ve Kaside Görünümünde Gazeller.....	61
2.5. Sebk-i Hindî Gazeli.....	66
2.5.1. Sebk-i Hindî Terimi ve Üzerinden Yapılan Tartışmalar .....	66
2.5.1.1. Sebk-i Hindî'nin Ortaya Çıkışı .....	71
2.5.1.1.1. 15. ve 16. Yüzyıl Fars Edebiyatının Genel Görünümü.....	71
2.5.1.1.1.1. Herat Mektebi .....	72
2.5.1.1.1.2. Vukû Mektebi .....	78
2.5.1.1.1.3. Vâsûht Üslubu.....	86
2.5.1.1.2. Sebk-i Hindî'nin Ortaya Çıkış Sebepleri .....	90
2.5.1.1.2.1. 15. ve 16. Asır Üsluplarının Etkisi.....	90
2.5.1.1.2.2. Safevî Sarayının Şairlere Gösterdiği İlgisizlik.....	95
2.5.1.1.2.3. Şehirleşmeyle Gelişen Orta Sınıf ve Şiir Zevkine Olan Etkisi	99
2.5.1.1.2.4. Ekber Şâh'ın Sarayı ve Hindistan'a Yapılan Göçler.....	102
2.5.1.1.3. Sebk-i Hindî'nin Kolları .....	107
2.5.1.1.4. Sebk-i Hindî'nin Öne Çıkan Özellikleri .....	114
2.5.1.1.4.1. Temsil ve Üslûb-ı Mu'âdele.....	114
2.5.1.1.4.2. İğrak .....	123
2.5.1.1.4.3. Teşhis .....	125
2.5.1.1.4.4. Îcâz ve İbhâm .....	127
2.5.1.1.4.5. Paradoksal İmajlar.....	128
2.5.1.1.4.6. Çoklu Duyulama .....	131

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**FEHİM-İ KADİM VE URFİ-İ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNİN**  
**MUKAYESESİ**

3.1. Urfi-i Şîrâzî'nin Hayatı .....	134
3.1.1. Urfî'nin Hayatına Dair Bir Eser ve Tenkidi.....	141
3.2 Urfi-i Şîrâzî'nin Eserleri .....	145
3.2.1. Divan .....	145
3.2.2. Mecma'ü'l-Ebkâr .....	149
3.2.3. Hüsrev ü Şîrîn .....	149
3.2.4. Sâkî-nâme.....	150
3.2.5. Risâle-i Nefsiyye.....	151
3.2.6. Mektuplar .....	151
3.3. Fehîm'in Hayatı .....	152
3.4. Fehîm'in Eserleri.....	159
3.4.1. Divan .....	159
3.4.2. Şehrengîz.....	160
3.4.3. Bahr-i Tavîl .....	162
3.4.4. Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn .....	162
3.4.5. Durûb-ı Emsâl-i Türkî.....	163
3.5. 'Urfî ve Fehîm'in Gazellerinin Mukayesesî .....	163
3.5.1. Söylem Türleri .....	163
3.5.1.1. Kalenderî Gazel.....	163
3.5.1.1.1. Urfî ve Fehîm'de Kalenderî Gazel.....	165
3.5.1.1.2. Kalenderî Gazelin Ekber Şâh'ın Sulh-i Küll Politikası İle Karşılaşması: Urfî'nin Kâfirâne Beyitleri.....	176
3.5.1.2. İrfânî-Âşıkâne Gazel .....	186
3.5.1.2.1. Urfî ve Fehîm'de İrfânî-Âşıkâne Gazeller .....	189
3.5.1.3. Fahriye-Gazel.....	195

3.5.1.3.1. Urfî ve Fehîm’de Fahriye-Gazel’in Dönüşümü .....	198
3.5.1.4. Urfî’nin Gazellerinde Vukû Üslubu.....	219
3.5.1.5. Fehîm’in Gazellerinde “Pâkîze-gû” Üslubu.....	226
3.5.2. Üslup Özellikleri .....	236
3.5.2.1 İstiare.....	236
3.5.2.1.1. Fiil İstiaresi .....	237
3.5.2.1.1.1. Urfî ve Fehîm’de Fiil İstiaresi.....	239
3.5.2.1.1.1.1. Âb Olmak .....	242
3.5.2.1.1.1.2. Bârîden .....	242
3.5.2.1.1.1.3. Bîdâr Geşten.....	243
3.5.2.1.1.1.4. Cûş zeden .....	243
3.5.2.1.1.1.4. Cûşîden.....	244
3.5.2.1.1.1.5. Çekîden .....	245
3.5.2.1.1.1.6. Efşânden .....	246
3.5.2.1.1.1.7. Gezîden .....	247
3.5.2.1.1.1.8. Gûdâzed: .....	248
3.5.2.1.1.1.9. Hâb Kerden .....	248
3.5.2.1.1.1.10. Kâvîden .....	248
3.5.2.1.1.1.11. Remîden: .....	249
3.5.2.1.1.1.12. Rîhten .....	249
3.5.2.1.1.1.13. Rûyîden: .....	249
3.5.2.1.1.1.14. Pejmürden .....	252
3.5.2.1.1.1.15. Sûhten.....	252
3.5.2.1.1.1.16. Sûzânden .....	253
3.5.2.1.1.1.17. Şikesten .....	253
3.5.2.1.1.1.18. Şosten .....	254
3.5.2.1.1.1.19. Terâvîden.....	255

3.5.2.1.2. İsim İstiaresi .....	257
3.5.2.1.2.1. Urfî ve Fehîm’de İsim İstiareleri.....	258
3.5.2.1.3. Teşhis .....	266
3.5.2.1.3.1. Tenzîlî Teşhîs .....	271
3.5.2.1.3.2. Teşhîs-i Hitâbî.....	276
3.5.2.2. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Teşbîh-i Tahyîlî .....	280
3.5.2.3. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Yeni ve Orijinal Terkipler .....	290
3.5.2.3.1. Birleşik Kelimeler .....	291
3.5.2.3.2. İsim ve Sıfat Tamlamaları .....	299
3.5.2.4. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde İğrak.....	300
3.5.2.5. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Telmih.....	312
3.5.2.5.1. Hızr.....	312
3.5.2.5.2. İsâ .....	314
3.5.2.5.3. Musâ .....	317
3.5.2.5.4. Yûsuf.....	320
3.5.2.5.5. Mecnûn-Leylâ-Ferhâd-Şîrîn.....	323
3.5.2.6. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Paradoksal İmajlar .....	325
3.5.2.7. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Temsil .....	333
SONUÇ .....	339
KAYNAKLAR .....	345
EKLER.....	365
EK-1 .....	366
EK-2 .....	381
ÖZ GEÇMİŞ .....	395

## GİRİŞ

Karşılaştırmalı edebiyat herhangi bir kültür alanında üretilen bir edebî eseri anlamının temel yöntemidir. İnsan zihni bilgi edinme ve üretme süreçlerinde doğal olarak mukayase yoluna gider. Edebî eserin üretimi ve değerlendirilmesi de bu süreçten ayrı düşünülemez. Yazar veya şairin, eserini inşa ederken farkında olarak veya olmayarak diğer eserlerle kurduğu ilişkiler, onları dönüştürerek kendi eserine dâhil etmesi ve bir başka çehreyle yeniden yaratması okuyucu için eserin alımlanmasında referans rolü üstlenir. Okuyucu da yazar veya şair gibi eseri aynı işlemlere tabi tutar. Edebî geleneğe vukufu ve okumaları nisbetinde eseri, gerek kendi dilindeki gerekse diğer dillereki eserlerle karşılaştırır ve çeşitli söylem türlerinin eserde yeniden üretiliş biçimlerini anlamaya çalışır. Dolayısıyla karşılaştırmalı edebiyat teknikleri hem yazar/şair hem de okuyucu tarafından uygulanan bir yöntemdir.

Bir edebî eserin kendine yeten ve kendi sayesinde ayakta kalabilen bir nesne olduğunu iddia etmek onu içinde var olduğu edebî gelenekten, dilden ve hatta okuyucularından ayrı düşünmeye çalışarak eseri hayalî bir kaideye oturtmak anlamına gelir. Karşılaştırmalı edebiyatın temel yönsemesi bir edebî eserde görülen söylem türlerinin ve retorik araçların, kendisinden önceki edebî eserlerden alınan unsurların hangi vasıtalar kullanılarak dönüştürüldüğünü ve sentezlendiğini araştırmaktır. Zira yeni edebî türlerin ve üslupların oluşumunu sağlayan temel etmen hâlihazırda var olan türlere ve üsluplara karşı geliştirilen parodik yaklaşımdır. Parodi, herhangi bir edebî türe veya üsluba yönelik olabildiği gibi belirli bir edebî esere de uygulanabilir. Büyük üslup değişimlerinin görüldüğü ve yeni türlerin filizlendiği Abbasî dönemi veya 14. ve 17. yüzyıl İran ve Osmanlı dönemi edebiyatlarında parodilerin sayıca artması söz konusu durumu açık bir şekilde gösterir. Bu dönemlerde “eski” edebiyat anlayışına karşı sesler yükselir ve söz konusu edebiyat anlayışında hâkin olan üslup yeni bir üslup geliştirmek adına alaya alınır. Çeşitli türlere ait söylem türleri daha önce denenmemiş bir şekilde başka türlere nakledilir. Örneğin, İslam öncesi kasidelerin veya Uzrî gazelde görülen aşk anlayışının Ebû Nuvâs’ın elinde bir parodiye dönüşmesi Abbâsî döneminde hamriye türünü ortaya çıkarmıştır. Zühdiyelerin parodisi 11. asırda kalenderiyelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sebki Hindî döneminde ise kaside üslubuna ait birçok söylem türü ve şekli özellik gazele nakledilerek gazelde görülen söylem türleri

geniştirilmiştir. Bu bakımdan edebiyat tarihinin parodik söylemlerin tarihi olduğu iddia edilmiştir<sup>3</sup>.

Karşılaştırmalı edebiyatın bilimsel bir disiplin olarak kurulması 20. yüzyılın ikinci yarısına rastlar. Bu tarihten itibaren dünyada ve ülkemizde yoğun bir ilgiyle karşılanarak birçok çalışmanın konusu olmuştur. Türkiye’de karşılaştırmalı edebiyatın ilk örnekleri arasında sayabileceğimiz çalışmalar Tanzimat dönemi edebiyatı ile Batı edebiyatları arasındaki ilişkilere odaklanır. Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Ferit Kam, Fuat Köprülü, Ali Nihad Tarlan, Abdülbaki Gölpınarlı, Âgâh Sırrı Levend, Hasibe Mazıoğlu, Seyyid Naimüddin, Ali Milani, Fatma Tulga Ocak gibi isimler ise Türk edebiyatını Arap ve Fars edebiyatlarıyla mukayese eden makale veya kitap hacminde çalışmalar kaleme almışlardır. Söz konusu alanda çığır açan ilk çalışmalar Ali Nihad Tarlan’ın doktora tezi olan *İslam Edebiyatında Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi* (1922) ve doçentlik tezi olarak takdim ettiği *Şeyhî Divanını Tetkik* (1934) adlı çalışmalarıdır. Özellikle ikinci çalışmada Şeyhî divanındaki klişelemiş istiarelerin tek tek tespit edilerek aralarında Selmân, Hâfız, Hâcû gibi birçok şairin bulunduğu İranlı sebki-irâkî şairlerine ait sayısız beyitle mukayese edilmesi, Ferit Kam’ın *Âsâr-ı Edebiyye Tedkîkâtı* adlı çalışmasından sonra büyük bir boşluğu doldurmuştur. Abdülbaki Gölpınarlı’nın klasik Türk ve İran edebiyatlarını inceleyen müstakil bir eseri olmamakla birlikte *Hâfız Divanı* tercümesinin (1944) ve Fuzûlî Dîvânı’nın (1948) ön sözlerinde Hâfız’ın Türk edebiyatına tesiri ve Fuzûlî’nin İran edebiyatından etkilenmesi örnek beyitler üzerinden tespit edilmiştir. Gölpınarlı, *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Şiirleri* (1953) adlı çalışmasının girişinde Hüsn ü Aşk mesnevisinin kaynaklarının izini sürer. Ona göre Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk’ın konusunu Fuzûlî’nin Sıhhat u Maraz’ı vasıtasıyla İbn Sînâ’nın Risâletü’t-Tayr’ı ve Şihâbeddin-i Sühreverdî-i Maktûl’ün Mûnisü’l-Uşşâk’ından almıştır. Ankara Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nde Necmettin Halil Onan danışmanlığında hazırlanan iki Doktora Tezi İran ve Türk edebiyatlarının karşılaştırılmasına duyulan ihtiyacı göstermesi bakımından önemlidir. Bunlardan ilki Hasibe Mazıoğlu’nun 1951 yılında savunduğu ve 1956 yılında *Fuzûlî-Hâfız: İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma* adıyla kitaplaştırdığı çalışmasıdır. Eserin üçüncü bölümünde Fuzûlî ve Hâfız’ın şiirlerinden hareketle hayatları, felsefî ve dinî inanışları, aşk anlayışları mukayese edilmiş ve Hâfız’ın Fuzûlî üzerindeki tesiri verilen örneklerle gösterilmiştir. Üçüncü bölümde yer alan “Fuzûlî Üzerinde Hâfız Tesiri” başlığı altında

<sup>3</sup> Parodinin söz konusu rolü hakkında bilgi için bu tezin “Gazele Ait Şekli Özellikler ve Söylem Türleri” ve “Kalenderî Gazel” başlıklarına bakınız.

sıralanan örnekler bu bakımdan önemlidir. Mazıoğlu söz konusu örnek beyitlerdeki benzer söyleyişlerin kiminin müşterek bir edebî anlayışın neticesi kiminin ise doğrudan Hâfız'dan mülhem olduğu sonucuna varır. Hasibe Mazıoğlu'nun çalışmasında günümüzde pek kullanılmayan dilbilgisi özelliklerine geniş bir yer verildiği görülmektedir. İkincisi Seyyid Naimüddin'in hazırladığı *Nef'i ve İran Şiiri* (1953) başlıklı çalışmadır. Âgâh Sırrı Levend'in *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ile Mecnun Hikâyesi* (1959) adlı eseri Ali Nihad Tarlan'ın aynı konu hakkında yazdığı doktora tezini bütünler mahiyettedir. Eserin giriş bölümünde Leyla ve Mecnun kıssasının kaynakları ele alınarak birinci bölümde söz konusu kıssanın Fars edebiyatındaki seyri, ikinci bölümde ise Türk edebiyatındaki gelişimi incelenerek Leyla ve Mecnun kıssasının farklı şairlerin elinde yeniden üretilmesi neticesinde değişen kompozisyonu mukayeseli olarak ele alınmıştır.

Bu önemli çalışmalardan sonra Klasik İran ve Türk edebiyatlarını karşılaştıran çalışmalara karşı gösterilen ilginin azaldığı görülmektedir. Bu dönemde İsmail Ünver'in Ahmedî'ye ait İskender-nâme adlı eserinin tıpkıbasımını ve İran ve Fars edebiyatlarındaki İskender-nâmeleri kompozisyonları bakımından mukayese eden geniş bir incelemeyle sunduğu *Ahmedî İskender-nâme İnceleme Tıpkıbasım* (1983) adlı eseri dikkat çekmektedir. 2000'li yıllardan itibaren ise bu alanda yeniden bir canlılık hâkim olur. Bu bakımdan Sadık Armutlu, Ahmet Kartal ve İsrail Babacan'ın araştırmaları önemlidir. Armutlu'nun *Zâtî'nin Şem ü Pervâne'si* (1998) adlı doktora tezinin ilk bölümünde Fars ve Türk edebiyatlarında bir eserin içinde bulunan veya müstakil olarak yazılmış Şem ü Pervâne mesnevilerinin geniş özetleri verilerek eser kompozisyon, tema ve kahramanlar bakımından mukayese edilmiştir. Armutlu'nun Arap, Fars ve Türk edebiyatlarını mukayese eden birçok makalesi bulunmaktadır. Makale ve bildiri boyutundaki kimi çalışmalarında ortaya koyduğu fikirlerini geliştirdiği ve daha bütüncül bir perspektifle ele aldığı *Gazel Felsefesi Gazelde Beşerî Aşkın Kaynaklarını Aramak (Hadarîlik-Uzrîlik)* adlı çalışmasında ise gazelde görülen hadarî ve Uzrî aşk anlayışlarının kaynakları ve özelliklerini ele alarak Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında gazelin gelişiminde oynadıkları role ışık tutar ve öne sürdüğü fikirleri çok sayıda örnekle destekler. Armutlu'ya göre Uzrî gazel tarzını Türk edebiyatında asıl benimseyen şair Fuzûlî olmuştur. Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ ve Nedîm gibi şairler ise hadarî gazelin temsilcileri arasında sayılır. Kartal, *Osmanlı Medeniyetini Besleyen Kültür Merkezleri -Edebî Açıdan- (XI. Asırdan XV. Asrın Sonuna Kadar Türk Edebiyatı İle Fars Edebiyatının Müneasebetleri)* (1999) başlığını taşıyan doktora tezinde İran ve



Türk edebiyatı arasındaki ilişkilerin tarihinin uzun bir döneme ve geniş bir coğrafyaya yayılması ve İran edebiyatını himaye eden Türk hanedanlarının Fars şiirine olan etkileri konusunu ele aldıktan sonra tercüme ve nazire mahiyetinde olan 137 Türkçe eseri tanıtır. Çalışmanın asıl özgün tarafı ise tercüme ve nazire özelliği gösteren sekiz Türkçe eserin esas aldıkları Farsça metinlerle mukayese edilerek benzerlik ve farklılıklarının ortaya konmasıdır. İsrâfil Babacan, *Klasik Türk Şiiri'nde Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)* (2008) başlıklı doktora tezinin ilk bölümünde İranlı edebiyat araştırmacılarının klasik İran şiirinde görülen çeşitli üsluplar ve özellikle sebk-i Hindî üzerine yaptıkları çalışmaları geniş bir şekilde değerlendirir. Eserin ikinci bölümünde bu çalışmalardan hareketle söz konusu üslubun Türk edebiyatında görüldüğü hâliyle çerçevesini çizer. Babacan'ın çalışması İranlı araştırmacıların sebk-i Hindî şiirinde gözlemledikleri retoritiğin büyük bir ölçüde Türk şiirinde de kullanıldığını göstermesi bakımından önemli bir kaynaktır.

Yukarıda ana hatlarıyla verdiğimiz karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının<sup>4</sup> da gösterdiği gibi şimdiye kadar daha çok mesnevi gibi tahkiyeye dayanan eserler, çeşitli dönemlere ait üsluplar veya türler karşılaştırılmıştır. Fars ve Türk edebiyatlarından belirli şairlere ait kaside veya gazel gibi genellikle tahkiyeye yaslanmayan şiir biçimleri üzerinden yapılan karşılaştırmaların sayısı nispeten azdır. Bunun başlıca sebebi, karşılaştırma ölçütünün her iki edebiyatta da zaten ortak olan istiarelere saplanıp kalmasıdır. Şiirlerinden hareketle şairlerin felsefi veya dinî anlayışlarını birbirinden ayırt etmek de güçtür. Zira şairler, ele aldıkları mevzuya ve temaya göre, çeşitli söylem türlerinin sözcülüğünü yapan kendilerinden önce yaratılmış personaları benimseyerek şiirler yazabilirler. Örneğin, bir şair aynı zamanda zühdiyye ve kalenderiyye gibi birbirine zıt türlerde şiir yazabilir. Bu durum şairin “hayat görüşü”nü değiştirdiği anlamına gelmez, tersine şairin hayat görüşünden bahsetmeyi geçersiz kılar. Dolayısıyla kaside ve gazel gibi şiir biçimleri incelenirken esas olarak şairin hâlihazırda kurulmuş olan persona, söylem türleri ve retorik üzerinde ne gibi değişiklikler yaptığının incelenmesinin daha yerinde olacağını düşünüyoruz.

Bu düşüncelerden hareketle Urfî ve Fehim'in gazellerini karşılaştırmaya karar verildi. Urfî'nin Türk edebiyatına olan tesirine birçok araştırmacı tarafından dikkat çekilmiş olmasına rağmen konuya açıklık getiren yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.

<sup>4</sup> Daha ayrıntılı bibliyografik bilgi için bkz. Özgül, M. Kayahan (2007). “Tanzîmat'tan Cumhuriyet'e Klâsik Edebiyat Çalışmaları (1839-1922)”, *TALİD*, 5/9, 47-171 ve Uçan Eke, Nagehan (2013). “Klâsik Türk Edebiyatında Metinler Arasılık Alanında Bibliyografya Denemesi Ve Hasibe Mazioğlu'nun “Fuzûlî-Hâfız” Örneği”, *Turkish Studies*, 8/1, 2651-2670.

Urfî'ye dair ülkemizde yapılan ilk derli toplu çalışma Süleyman Nazife'e aittir. 1335-1336 yıllarında Peyam-ı Edebî ilavesinde çıkardığı *Urfî-i Şîrâzî* adlı dizi makalelerinde Urfî-i Şîrâzî'nin hayatı, eserleri, üslubu ve Türk edebiyatına etkilerini, özellikle de Nef'î üzerindeki etkisini incelemiştir. Söz konusu eserde Fehîm'in Urfî'den etkilendiğine değinilmiş fakat ayrıntıya girilmemiştir. Süleyman Nazif'in makalelerinin en önemli tarafı Urfî'nin şiirinde Ekber Şâh zamanında ihdas edilen Din-i İlahî'nin izlerini sürmesidir<sup>5</sup>. Bu konuda Urfî'nin pervasız tavrını yansıtan kimi beyitlerini örnek vererek bunların sufilerin şathiyeleri kabilinden söyleyişler mi yoksa doğrudan Din-i İlahî siyaseti doğrultusunda söylenmiş sözler mi olduğu konusunda kesin bir yargıya varamamıştır. Abdullah Cevdet'in *Urfî'de Şiir ve İrfân* (1921) adlı eseri, Urfî'nin Mahzenü'l-Esrâr'ı ile kaside ve gazellerinden seçilen beyitlerinden oluşur. Urfî üzerine yapılan ikinci önemli çalışma, 1934 yılında Ahmed Hulusi Karadeniz'in araştırmasıdır. *Felsefe ve Hikemiyât-ı Örfî Şîrazî - Terceme-i Sergüzeştname-i 'Örfî-i Şîrâzî* başlığını taşıyan bu çalışma, Ankara Milli Kütüphanesi'ndeki el yazmaları arasında, 06 Mil Yz A 2071/1 numarada kayıtlıdır. Ahmed Hulusi Karadeniz, söz konusu eserinde Süleyman Nazif'in görmediği *Meyhâne* adlı İran tezkiresinden ve Hüsrev ü Şîrîn adlı mesnevisinde geçen kimi beyitlerden hareketle şairin hayatına dair bilgiler vermiş ve eserlerinden kısaca söz etmiştir. Bu bölümden sonra gelen kısımda Urfî'nin kasidelerinden parçalar, gazeller, ferd ve mısralar nesren tercüme edilmiştir. Eserin sonunda ise Urfî'nin hayatına dair Farsça bir yazma eserin<sup>6</sup> tercümesi bulunmaktadır. Seyyid Naimüddin'in *Nef'î ve İran Şiiri* başlığını taşıyan doktora tezinin üçüncü bölümünde Nef'î ile Urfî'nin kaside, gazel, rubai ve hamriyyeleri mukayese edilmiş ve Nef'î'nin Urfî'ye yazdığı nazireler tespit edilmiştir. Mukayeselerde şiir tahliline veya çeviri yoluna gidilmemiştir. Nazirelere Nef'î'nin Türkçe kasideleri de dâhil edilmiştir. Örneğin, Nef'î'nin kafiye ve redifi “-ânî” olan bir kasidesinin Urfî'nin kafiye ve redifi “-ânî” olan kasidesine nazire olduğu iddia edilmiştir. Kafiye kelimeleri aynı olan şiirlerde benzer imgelerin bulunması olası olduğu için yazarın bu tavrı iyi bir çıkış noktası sağlar ancak yazarın da belirttiği gibi söz konusu kasidelerin arasındaki tek benzerlik kafiye ve rediften ibarettir. Naimüddin, şairleri karşılaştırırken çoğu zaman hangi şairin daha iyi bir söyleyişte bulunduğu dair yargılarda bulunur ancak fikirlerini ayrıntılandırmaz. Naimüddin, Türkiye'de bulunan yazma Urfî külliyyat ve divanlarından

<sup>5</sup> Mustafa Yasin Başçetin de doktora tezinde Din-i İlahî'nin Urfî'nin şiirlerine dair kimi örnekler vermiştir.

<sup>6</sup> Söz konusu Farsça yazma eserin yazı çevrimi ve Hulusi Karadeniz'in tercümesi çalışmamızın EKLER bölümünde yer almaktadır.

istifade ederek Urfi'nin bilinmeyen kasidelerini *Some Unkown Qasides of Urfi of Shiraz* adlı makalesinde (1956) yayımlamıştır. Urfi külliyyâtını yayıma hazırlayan Veliyyü'l-hak Ensârî tarafından da kullanılan bu makalede 20 kaside bulunmaktadır.

Osmanlı edebiyatında Urfi'ye yazılan şerhler<sup>7</sup> de 2000'li yılların başından itibaren yüksek lisans ve doktora seviyesinde çalışılmaktadır. Ozan Yılmaz, Mehmet Akif Gözitok, Mustafa Yasin Başçetin ve Semra Elhem bu alanda çalışan araştırmacılarıdır. Söz konusu tezler içinde Gözitok'un doktora tezi olarak hazırladığı *Tellizâde Vehbî'ye ait şerh, Urfi'nin gazellerine yazılması dolayısıyla bizim çalışmamız bakımından önemlidir. Tellizâde Vehbî Urfi'nin 420 gazelini şerh etmiştir. Osmanlı Edebiyatı Bibliyografyası Veri Tabanına göre Urfi'nin kaside ve gazellerine yazılan üç Türkçe şerh Mehmet Fâtih Özdemir, Nesrin Yılmaz ve Mahnaz Roohi Maleky tarafından doktora tezi olarak hazırlanmaktadır. Uzun bir dönem boyunca İranlı araştırmacılar tarafından ihmal edilmiş olan Urfi'nin şiirleri son dönemde İran'da artan sayıda çalışmaya konu olmaktadır. İran üniversitelerinde şimdiye kadar Urfi üzerine on üç yüksek lisans tezi ve bir doktora tezi hazırlanmıştır. Emîr Hüseyin Behmenî tarafından hazırlanan *Berresî-i Terâmetnî-i Gazel-i Sebk-i Hindî (Mutâla'a-i Movridî-i Gazelhâ-yi Urfi, Nazîrî ve Kelîm)* (hş. 1396) başlıklı doktora tezi Urfi, Nazîrî ve Kelîm'in gazellerindeki "transtextualite" ilişkileri üzerine hazırlanmıştır. Urfi'nin telmihlerinde görülen "yeni"likleri saptaması bakımından önemli bir tezdur. İran'da özellikle 2010'lardan sonra Urfi üzerine yazılan makalelerin sayısında ciddi bir artış görülmektedir. Söz konusu makaleler içinde *Rustâ-hîz-i Ma'nâ Der-Gazel-i "Urfi-i Şîrâzî Ber-Pâye-i Hencâr-gürîzî-i Ma'nâyî-i Liç* (hş. 1398) başlıklı Mecîd Hüsrevî vd. tarafından hazırlanan makale, İngiliz üslupbilimci Geoffrey Leech'in geliştirdiği deviation (sapma) ve foregrounding (önceleme) kavramları esas alınarak Urfi'nin gazellerini ele alması yönüyle diğerlerinden ayrılmaktadır.*

M. Kayahan Özgül, sebk-i Hindî ve Barok edebiyatı arasındaki benzerliklere dikkat çektiği bir paragrafında, Encümen-i Şu'arâ şairlerinin kendisine gösterdiği ilgi sebebi ile belirli bir ölçüde tanınırlığı artan Fehîm ile İspanya'da Barok şiirin öncülerinden olan ve 1927'de yeniden keşfedilen Gongora arasında paralellik kurar. Fehîm'in divanı çok uzun bir süre yazma olarak kalmış, ilk defa Saadettin Nüzhet tarafından hazırlanmış ve 1934 yılında basılmıştır. Bu tarihten sonra da çok ilgi görmeyen şairin divanı Tahir Üzgör tarafından doktora tezi olarak çalışılıp (1985)

<sup>7</sup> Şerhler hakkında geniş bilgi için bkz. Gözitok, Mehmet Akif (2017). "Türk Edebiyatında Urfi-i Şîrâzî Şerhleri", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 77-122

basıldıktan (1991) sonra üzerine yapılan çalışmaların sayısı artmaya başlamıştır. Özgen Felek doktora tezinde Fehîm'in divanını divan tahlili çalışmalarına göre tahlil etmiş, Yusuf Can Tıraş ise doktora tezinde (2019) bağlamı dizin ve işlevsel sözlüğünü hazırlamıştır. Şairin, Şehrengîz'i hariç diğer eserleri de yayımlanmıştır. Fehîm'in şiirleri üzerine birçok makale yazılmıştır. Bunların arasından Ülkü Çetinkaya'nın başta ibham olmak üzere sebk-i Hindî'nin birçok özelliğini ihtiva eden Fehîm'in divanındaki 70. gazeli şerh ettiği *Şiirde Anlam Kapalılığı Bağlamında Fehim-i Kadim'in Bir Gazeli Üzerine Değerlendirmeler* adlı makalesi (2015) ve Fehîm divanında sıkça görülen bir tema olan deliliği ele alan Ayşegül Akdemir'e ait *Divan Şiirinde "Cünûn" ve "Mecnûn" Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Dîvânı'ndaki Kullanımı* adlı makalesi (2007) dikkat çekici çalışmalardır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalardan da görüleceği gibi Fehîm'in divanı şimdiye kadar Fars şairlerinden hiçbiriyle mukayese edilmemiştir. Sebk-i Hindî şiirinin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcileri arasında sayılması ve söz konusu üslubun birçok özelliğini şiirlerinde göstermesi sebebiyle Fehîm'in gazellerinin Urfi'nin gazelleriyle mukayese edilmesi gerekli görüldü. Urfi'nin çalışmaya dâhil edilmesinin sebebi ise divanının birçok yerinde Fehîm tarafından adının övgüyle anılması ve tarz-ı tâze adıyla bilinen sebk-i Hindî'nin öncülerinden biri olmasıdır. Bu kararı almamızda ayrıca Fehîm'in çok küçük yaşta Urfi'nin divanını istinsah ettiğini bildiren bir kıtının olması da etkili olmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DÜNYA EDEBİYATI (WELTLITERATUR), KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT VE SERİKA-İ ŞİİRİYYE

#### 1.1. Dünya Edebiyatı

##### 1.1.1. Tanım

Dünya edebiyatı, ister çeviri metinler hâlinde ister orijinal dilinde olsun (zira Vergilius uzun zaman Avrupa’da Latince olarak okunmuştur) kültürel menşeinin ötesinde dolaşıma giren bütün edebî eserleri kapsayan bir kümedir. Bir eser, ancak kendi orijinal kültür çevresinin ötesindeki bir edebî sistem içerisinde aktif bir varlık gösterdiği takdirde dünya edebiyatının etkili bir parçası olur (Damrosch, 2003: 4).

Damrosch’un, dünya edebiyatının 21. yüzyılın başında kazandığı yeni anlamlara ilişkin fikirlerini şöyle özetleyebiliriz: Bugün dünya edebiyatının başat özelliği değişkenliktir. Farklı okurlar farklı metin kümelerine bağlanmaktadır. Dante ve Kafka gibi geçmişin büyük yazarları bugün artık belirli bir kültürün ortak bir mirasını temsil etmekten ziyade, dünyanın birçok bölgesindeki farklı ve bağımsız grup arasında önemli örtüşme noktaları olarak işlev görmektedir. Günümüzde küresel ölçekte dolaşıma girmiş edebiyat eserlerinin farklı formları arasında benzerlikler kurulabilir ve dünya edebiyatının dünya, metin ve okur odaklı olmak üzere üç parçalı bir tanımı yapılabilir (Damrosch, 2003: 281):

1. *“Dünya edebiyatı ulusal edebiyatların eliptik bir kırılımıdır.*
2. *Dünya edebiyatı çeviride zenginleşir.*
3. *Dünya edebiyatı, bir metin dizisi değil, bir okuma tarzıdır: Kendi mekânımızın ve zamanımızın ötesindeki dünyalarla mesafeli bir bağlantı biçimidir.”* (Damrosch, 2003: 281).

Dünya edebiyatı kaynak-kültürle ilgili olduğu kadar hedef-kültürle de ilgili olagelmıştır. İlk maddedeki eliptik kırılım metaforu, bir elipsin iki odak noktası olduğu hatırlanacak olursa, eserin, bu iki kültürel odağa göre oluşan elips içerisinde ışığın farklı bir ortama girerken kırılması gibi kırıldığını anlatır. İkinci maddeyi aksi yöndeki gelişmeyle, yani eserin çeviride kayıp yaşayarak yerel kalmaya mahkûm olabileceği gerçeğiyle birlikte düşünmek gerekir. Bu da gösteriyor ki dünya edebiyatı çalışmaları şimdiye dek olduğundan daha aktif bir biçimde çeviriyi kucaklamalıdır. Üçüncü madde

ise okuyucu deneyimini ön plana çıkaran bir yaklaşım sunmaktadır. (2003: 281, 283, 289).

Eserlerin dünya edebiyatı içindeki konumları sabit olmayıp kültürel dinamiklere göre değişmektedir. Bir metin, edebî yahut küresel bir sınırı geçip dünya edebiyatı içine girebildiği gibi yeni gelişmelere bağlı olarak oradan çıkabilir de. Tarihsel seyri içerisinde aynı eserin birçok kez farklı nedenlerle edebî konumunun değiştiği görülebilir. Belirli bir zaman ve mekânda bazı okurlar için dünya edebiyatı içinde değerlendirilen eserlerden başka bir okur kitlesi haberdar dahi olmayabilir. Farklı zamanlarda önem kazandıktan sonra gözden düşen böyle bir eserin kaderini, eserde mevcut bir içsel mantığın çalışmasının sonucu olarak değerlendirmemek gerekir. (Damrosch, 2003: 6).

### 1.1.2. Tarihçe

Johann Peter Eckermann'ın aktardığına göre 1827 Mayıs'ında Johann Wolfgang von Goethe, Fransız bilgin Jean-Jacques Ampère'i evinde ağırlamış ve onunla edebiyat hakkında sohbet etmiştir. Birkaç ay önce ulusal edebiyat üzerine fikirlerini şekillendirmiş olan Alman yazar için artık bu konu önemsizleşmiş, *Weltliteratur* (Dünya Edebiyatı) kavramı için bir araca dönüşmüştü. Ampère ise kendi ülkesinde 1815-30 yılları arasında oluşmakta olan karşılaştırmalı edebiyat (*Littérature comparée*) disiplininin kurucuları arasındaydı. Görüldüğü gibi 19. yüzyılın başlarında bu iki kavram -dünya edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat- ortaya konuyordu. *Weltliteratur*, yeni bir sahayı, sınırların olmadığı bir edebiyatı hayal eden bir şairin vizyonuydu. Diğer bilim dallarında çoktan kullanılmaya başlamış olan karşılaştırma metodunun kullanılacağı bir disiplinin nesnesi olacaktı (Domínguez vd., 2015: 2).

Avrupa'da milliyetçiliğin yaygınlaştığı dönemde ortaya çıkışından günümüzde küresel düzeyde yeniden formüle edilmesine kadar dünya edebiyatı kavramına belirsizlikler eşlik etmiştir. *Weltliteratur* kavramının genel kabul görmesinde en büyük rolü oynayan Goethe, yazılarında oldukça çeşitli şekillerde kullandığı terimi hiçbir zaman tam anlamıyla tanımlamamıştır. Bu konuda fikirlerinin Avrupa odaklı bir bakış açısını kısmen de olsa aşan bir yönü vardı. Goethe, *Weltliteratur* fikrini benzer düşünce yapısına sahip Avrupalı yazarlar arasında yakın ilişkiler sağlayacağını düşündüğü için savunuyordu. Öte yandan edebiyatın dünya çapında dolaşımının, onun ticarileşmesine ve kitle kültürünün yaygınlaşmasına sebep olacağı endişesini de bir ölçüde taşıyordu (D'haen vd., 2012: xviii).

Dünya edebiyatı kavramı, Domínguez'in aktardığı gibi daha sonra 1848 yılında beklenmedik bir yerde, Komünist Manifesto'da görünür:

*“Burjuvazi, dünya pazarını sömürerek her ülkede üretime ve tüketime kozmopolit bir karakter kazandırdı. [ ... ] Tek tek ulusların entelektüel yaratımları ortak mülkiyet hâline geliyor. Ulusal tek yanlılık ve dar kafalılık gitgide imkânsız hâle geliyor ve sayısız ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı doğuyor.”* (Marx/Engels'ten aktaran Domínguez vd., 2015: 57).

Goethe bir Çin romanı okumuş ve metnin biçiminde, ifade ettiği duygu ve düşüncelerde “insanlığın ortak mirası”nı görmüştü. Bu ve benzeri etkilerle okur ve yazar arkadaşlarını bu geniş sahneye çıkmaya ve bir dünya edebiyatının oluşumuna katılmaya çağırıyordu. Oysa Goethe'nin evrensel insan doğasının bir gerçeğini bulduğunu düşündüğü yerde Marx ve Engels dünya edebiyatının yükselişini “burjuvazinin dünya pazarını sömürmesine” bağlıyordu. Goethe farklılıkların kendine has özellikleriyle bir araya gelmesini beklerken onlar tüm “ulusal ve yerel” farklılıkların eskidiğini düşünüyordu (2015: 57).

Auerbach, Goethe'nin dünya edebiyatı hakkındaki genel iyimserliğinin temelsizliğini özetle şöyle anlatır: Dünyamız, Weltliteratur'un dünyası, gitgide küçülmekte ve çeşitliliğini yitirmektedir. Weltliteratur bir *felix culpa* (talihli kusur) varsayar: İnsanlığın birçok farklı kültür dünyasına bölünmesi. Günümüzde insanlık aksi yönde ilerlemekte, dünya sathında hayat standardize olmaktadır. Avrupa'dan yayılmaya başlamış olan bu tek tipleşme salgını bütün yerel geleneklerin altını oymaktadır. Yüzeysel bir bakışla dünyada birçok ulusun olduğu, farklılıkların devam ettiği söylenebilir lakin her yerde bu uluslar modern hayat tarzının gereklerine göre toplumsal yaşamlarını biçimlendirmekte ve tek bir edebî kültüre doğru gidilmektedir. Dünya edebiyatının, tam da gelişmesi için en uygun ortama kavuştuğunun düşünüldüğü anda bütünüyle yıkımı olası hâle gelmiştir (1969: 2-3).

20. yüzyılın başlarında hala Goethe'nin ütopyik görüşlerine yakın görüşler görülüyordu:

*“Rabindranath Tagore ve Maksim Gorki'nin Weltliteratur görüşleri Goethe'ninkine yakın olmakla birlikte çağlarının damgasını taşıyordu. 1907'de Hindistan Ulusal Eğitim Konseyi tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat üzerine bir konferans vermek üzere davet edilen Tagore, bunun yerine Bengalce “Dünya Edebiyatı” anlamına gelen vishva sahitya hakkında konuşmayı tercih etti. Karşılaştırmalı edebiyat alanının sadece büyük ülkeleri kapsamasını ve İngilizlerin*

*Hindistan'da bir İngiliz edebiyat müfredatını desteklemesini üstü kapalı bir şekilde reddeden Tagore, bunun yerine büyük ya da küçük, emperyal ya da sömürge tüm edebiyatlarda aydınlatılabilecek evrensel değerleri vurguladı. Daha doğrudan devrimci bir dünya edebiyatı anlayışı, Maksim Gorki'nin, 1919'da Fransız Devrimi'nden Rus Devrimi'ne uzanan zaman aralığını kapsayan 1500 ciltten fazla çeviri yayınlamaya adanan Sovyet yayınevi Vsemirnaia Literatura'nın ("Dünya Edebiyatı") kurulması vesilesiyle yazdığı bir makalenin temelini oluşturur. Bu seri pek çok Avrupa eserini içeriyordu -İskandinavya ve Doğu Avrupa'nın yanı sıra Batı Avrupa ülkeleri daha çok yer tutsa da- ama aynı zamanda Hindistan, Çin, Japonya, Orta Doğu ve Amerika'dan eserlere de yer veriyordu. Gorki, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın ardından yeni kurulan Sovyet devletinin ideolojisi doğrultusunda dünya edebiyatı fikrini yeniden canlandırmaya büyük önem veriyordu. Gorki'ye göre dünya edebiyatı, başkalarının duygu ve düşüncelerine ulaşabilmek için bir araç olarak fiziksel ve sosyal refaha ulaşma yolunda dayanışma ve uyumu geliştiriyordu." (D'haen vd., 2012: xix).*

Dünya edebiyatı kavramı, bu şekilde tezahür ettikten sonra, bir gölge gibi onu izleyen ve 2. Dünya Savaşı sonrası kurumsal altyapısını sağlamlaştıran karşılaştırmalı edebiyat disiplininin nesnesi olarak yolculuğuna devam etti.

## **1.2. Karşılaştırmalı Edebiyat**

Karşılaştırma ihtiyacı insanın temel güdülerindedir. Öz bilincimizin oluşmaya başladığı ândan itibaren ötekilerle bağlarımız olduğunu örtülü bir şekilde anlarız. Karşılaştırma birçok farklı şekilde yapılabilir de insan üzerinde bıraktığı en temel etki dışımızda sınırsız çeşitlilikte oluş ve eylemin vuku bulduğu ve ancak bu sayede öğrenmenin mümkün olduğudur (Hutchinson, 2018: 3).

Karşılaştırmanın edebiyat için ne ölçüde elzem olduğunu Hutchinson şöyle anlatır:

*"Edebiyat karşılaştırma yoluyla var olabilir. Antik çağın dramalarından günümüzün romanlarına, doğu destanlarından batı klasiklerine kadar hiçbir eser kendi kendine yeterli değildir. Okumak ve yazmak hâlihazırda var olan bir karakterler, teamüller, konular ve ön kabuller çerçevesi içerisinde çalışmaktır; bir edebî eseri nasıl anladığımız diğer edebî eserlere bağlıdır. Bilgimiz arttıkça daha çok bağlamsallaştırır, öğrendikçe daha çok karşılaştırma yaparız. Bilginin bizzat kendisi karşılaştırmalıdır.*



*Okumak yazmak bir yana, karşılaştırma düşüncenin doğasına derinden bağlıdır.”* (2018: 2).

Karşılaştırmalı edebiyatın birçok farklı tanımı yapılmakla birlikte Remak'ın 1979'da yaptığı tanım günümüzde hâlâ geçerliliğini korumaktadır:

*“Karşılaştırmalı Edebiyat tek bir ülkeyle sınırlı kalmadan yapılan edebiyat çalışmasıdır. Bir yanda edebiyat, diğer yanda güzel sanatlar, felsefe, tarih, bilim ve din gibi çeşitli bilgi ve inanç alanları arasındaki ilişkilerin çalışılmasıdır. Kısaca, tek bir edebiyatın bir diğeri ya da diğerleriyle karşılaştırılmasını anlatırken aynı zamanda edebiyatın insanlığın kendini ifade edebildiği farklı alanlarla karşılaştırılmasıdır.”* (Domínguez vd. 2015: 5).

Karşılaştırmalı edebiyatçıların birçoğunun bu konuda kendine has fikirleri ve öncelikleri vardır. Bununla birlikte karşılaştırmalı edebiyatın, ulusal edebiyat kavramı gibi sınırları çizilmiş dar bir alanda kalmadan sürekli değişen edebiyat kanonlarına, çeşitli metinler ve gelenekler arasında yeni bağlantılar kurmaya dayandığı söylenebilir (Hutchinson, 2018: 4).

Karşılaştırmalı edebiyat eleştirmenlerin tekelinde değildir. Yazarlar da bu pratiği kendi tarzlarında bizzat edebî yaratım süreci içinde icra ederler. Karşılaştırma sadece okurun zihninde olup biten bir okuma deneyimi sorgulaması değildir. Yazım sürecinde yazarın zihninde de sürdürülür. Yazar, kendini çeşitli edebî çıkış noktalarına ve çerçevelere göre konumlandırır. Eliot'un ‘Çorak Ülke’si (1922), Goethe'nin Doğu-Batı Divanı (1819) vb. eserler karşılaştırmalı edebiyat tekniklerine yoğunlukla yer verirler. Edebiyatın doğasında bulunan mukayeseci özellik geçmişi, şimdiki ve geleceği birbirine katıp sıkıştırır ve çok sayıda kültürel perspektifi -birbiriyle çatışsalar da- bir araya getirir (Hutchinson, 2018: 41-42).

### **1.2.1. Tarihçe**

Karşılaştırmalı edebiyatçının yeterlilikleri bu disiplinin doğuşundan bu yana tartışma konusu olmuştur. O, engin bir kültürel birikimi olan, birçok dil bilen biri mi olmalıdır? Çevirilerle ne ölçüde yetinebilir? Bir karşılaştırmalı edebiyatçı ne kadar birikimli olursa olsun bunun bir sınırı var mıdır? Bu disipline tahsis edilmiş ilk mecmuayı 1877-79 yıllarında çıkarmış olan Hugo Meltzl çeviriyi öne çıkaran görüşlere karşı “poliglotizm ilkesini” savunmuştur. Ona göre gerçek karşılaştırma eserlerin orijinal formlarıyla önümüzde bulunmasıyla mümkündür. Bu otantiklik arayışı “gerçek” karşılaştırmalı edebiyatçının imajını günümüz tartışma ortamında bile belirlemeyi

sürdürmektedir. Bu disiplin öyle geniş zamanlara ve coğrafyalara uzanmayı gerektirmektedir ki en yetenekli karşılaştırmalı edebiyatçı bile tarihsel ve çağdaş edebiyat çalışmalarının gerektirdiği geniş ufuklar göz önüne alındığında kısmen başarı sağlamaktadır (Domínguez vd., 2015: 5-6).

19. yüzyılda daha çok kişisel çabalarla ilerleyen karşılaştırmalı edebiyat, esasen 20. yüzyılda yerini sağlamlaştırdı. Sadece üniversitelerde öğretilen bir alan hâline gelmekle kalmayıp ulusal ve uluslararası derneklerin de bir parçası hâline geldi. Bu gelişmeler, 1. Dünya Savaşı sonrası oluşan ve ulusların birbirine yaklaşması ve birbirlerini anlamalarının çatışmalardan kaçınmak için elzem olduğunun düşünüldüğü bir arka planda gerçekleşti. 2. Dünya Savaşı'na giden süreç ve özellikle savaş dönemi, gelişmeleri kesintiye uğratsa da, savaş sonrası dönemde UNESCO tarafından desteklenen karşılaştırmalı edebiyatın kurumsal gücü artmıştır (Domínguez vd., 2015: 7-8).

### 1.2.2. Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmasında Görülen İki Eğilim

Bu disiplin ortaya çıkışından beri tarihi ve teorik olmak üzere iki ana güzergâhta ilerledi. Tarihî perspektiften bakanlar olgusal bağlantılara (*rappports de fait*), eserler ve yazarlar arasındaki dolaysız ve nedensel ilişkilere, edebî ekollerin dolaşımına, edebî türlere, eğilimlere, stillere, motiflere vb. önem verirler. Bunun aksine teorik gelişimin önceliğine inananlar nedensel ilişkiler arama gayretine girmeden edebî ilişkilerin öncelikle yakınsamayla (*convergence*) açıklanabileceğine inanırlar. Bu yaklaşıma göre dünyanın farklı yerlerinde ortaya çıkan şaşırtıcı ölçüde benzerlikler taşıyan edebî fenomenler farklı köklerden (*polygenesis*) geliyor olabilir. Mesela, dünyanın çeşitli yerlerindeki mitlerde, efsanelerde bulunabilen “ikiz” motifi, 19. yüzyılın başlarından ortalarına kadar devam eden süreçte (Hofmann, Poe, Dostoyevski) hızlı bir şekilde göz önüne çıkmıştır. Bir karşılaştırmacı tipi, bu yazarların birbirlerini nasıl etkilediklerini alanına özgü tekniklerle *belgeleyebilir*. Diğer bir yaklaşım, bu durumu modern büyük şehir yaşantısının bu yazarlar üzerinde bıraktığı izlenimlerle *açıklamayı* öne çıkaracaktır. Konumuzu daha iyi anlamamızı sağladığı müddetçe, yazarlar arasında etkileşimler bulan yaklaşım ile onların paralel bir deneyimden geçtiklerini gösteren yaklaşım eşit derecede önemlidir, dogmatizm tuzağına düşmemek gerekir (Domínguez vd., 2015: 6-7).

### 1.3. Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Çeviri ve Önemi

Dünya edebiyatı çeviriden ayrı düşünülemez. Çoğu tarihsel dönemde ve coğrafyada, birkaç dilden fazlasını anlayabilecek okur kitlesi çok küçük bir azınlık olmuştur. Bu nedenle okur için dünya edebiyatı daha çok içinde yaşadığı topluluğun diline, özellikle de standart ağza göre yapılan çevirilerden oluşur. Böylece edebî metinler uluslararası platforma taşınır (Venuti, 2012: 180).

Tarihi çok eskiye uzanmasına rağmen çevirilerin edebiyat çalışmaları yürütülürken pek dikkate alındıkları söylenemez. Çeviriye genel olarak orijinal eserin bir taklidi gözüyle bakılıyordu. George Steiner ve Itamar Evan-Zohar sordukları çeşitli sorularla bu alanın bir bilim olarak oluşumunda önemli roller oynadılar. Çeviribilim çalışmaları ancak 1970’lerde başlayabildi. Bu disiplinin sorgulamalarında başı çeken konu, çeviri metaforları ve bu metaforların zamanla nasıl değiştiği meselesi olmuştur. Bu bağlamda en dayanıklı metaforlar sadakat/sadakatsizlik çiftidir. Çeviriler uzun zaman, bir yanda aslına sadık olanlar, diğer yanda orijinal metinden bariz sapmalarla ilerleyen, serbestçe müdahale edilmiş metinler olarak sınıflandırıldılar. Bu iki baş metafor sayesinde çeviri teorisinde “yerlileştirme” ve “yabancılaştırma” modelleri geliştirilmiştir. “Yerlileştirme”yi savunanlar kaynak-metnin hedef-metne sanki bu dilde yazılmış gibi olabildiğince akıcı biçimde çevrilmesi gerektiğini (Romalı şair Horatius’un Grekçe çevirileri gibi), “yabancılaştırmacı”larsa normal dil yapısını bozmak pahasına bile olsa çevirmenin orijinal metnin anlamını ve sözdizimini yeniden üreterek hedef-metni yabancılaştırması gerektiğini savunurlar (Hölderlin’in Grekçe metinlere yaklaşımı gibi). Bir üçüncü yol önerisi getiren W. Benjamin’e göreyse çeviri orijinal metnin satırları arasına gizlenmiş olan kökensel metne (Ur-text) ulaşmalıdır ama çevirinin ve çeviri teorisinin tarihi esas olarak bahsettiğimiz bu iki kutup arasında salınmaktadır. Bu salınımı bilhassa çağın kültürel özellikleri ve belki de bundan daha önemli olarak çevirinin satış rakamları belirler (Hutchinson, 2018: 103-105).

Çevrilecek eserin seçimine, çeviri için gerekli söylemsel stratejinin geliştirilmesine ve eserin böylece farklı bir dil ve kültürde dolaşıma girmesine kadar çeviri sürecindeki her adıma hedef-kültürün değerleri, inançları ve temsilleri eşlik eder. Bir çevirinin amacı kaynak-metni başka bir dilde yeni baştan üretmek değil, hedef-dilin okurları için anlamlı ve önemli olan özellikleri yansıtan bir yorum getirmektir. Çevirmen, katı bir biçimsel ve anlamsal denklik yakalamaya çalışsa bile dönüşüm kaçınılmazdır. Kaynak-metnin sahip olduğu özgün ve kompleks yapıları okurları için yeniden oluşturmaya ne kadar çabalarsa çabalasın bu tutum ya yetersiz kalacak ya

aşırıya kaçacaktır. Bu kayıp/kazanç faktörü, çeviriyi kaynak-metinden nispeten bağımsız olsa da hedef-kültüre derinden bağlı bir inceleme konusu yapar (Venuti, 2012: 180).

Çeviri, sonuç itibarıyla dünya edebiyatının cari tanımını derinleştirmektedir. Dünya edebiyatını Casanova'nın tespit ettiği gibi, “*en büyük, en eski ve dolayısıyla en donanımlı ulusların bulunduğu bir edebî uzam ile daha yeni ve zayıf bir edebî uzam arasındaki mücadele belirliyorsaydı*” o zaman çeviri açısından bakıldığında kültürlerarası ilişkiler herhangi bir tarihsel dönemde sadece asimetrik olmakla kalmaz, hiyerarşiktir de. Geniş boyutlu edebî gelenekler sahip oldukları birikmiş kültürel sermaye nedeniyle kolayca merkezi konuma yerleşirken gelişmemiş edebî uzamlar periferite itilir. Hiyerarşinin alt basamağındaki edebiyat büyük rakiplerinden çeviriler yaparak, yazarlarının daha önce kullanmadığı formları ve uygulamaları ithal ederek kaynaklarını artırmaya yönelir. Buna mukabil üstün konumda bulunan edebiyat, sahip olduğu engin geleneği sayesinde çeviriye pek ihtiyaç duymaz. Çeviri yapmaya yöneldiğinde ise kaynak-metinleri, özellikle de periferden gelenleri adeta bir kutsama töreni icra ederek kendi kültürel alametleriyle donatır (Venuti, 2012: 180-181).

Çevirmenin amacı varlığını unutturmaksa ve eseri, çevrildiği dilde yazılmış bir eser gibi kabul ettirmekse, okurlar eserin çeviri olduğunu unutarak aslında tercümanın başarısını kabul etmiş olmakla beraber eserlerin ve fikirlerin dolaşımının gerçek tarihine de gözlerini kapamış olurlar. Çeviri eserlerde varlığını hissettiren çevirmen, okuru rahatsız eder çünkü okurlar doğrudan gerçek yazarı okudukları sanısından çıkmak istemezler lakin en başarılı çeviriler bile yazarı kendi çağının perspektifinden sunmaktan öteye gidemez. Bu yüzden yeni nesiller ortaya çıktıkça yeni çevirilere ihtiyaç doğar. Lawrence Venuti bu illüzyonun sürmesini istememiş, aksine çevirmenin görünmezlik perdesini kaldırıp ortaya çıkmasını önermiştir. Ona göre çevirmen yabancı yazarın duygu ve düşüncelerini “yerelleştirmek”ten kaçınmalı ve çeviriyi “yabancılaştırmalıdır”, yani “yazarı okura yaklaştırmak” yerine “okuru yazara yaklaştırmalıdır”. Çeviriyi görünür kılmanın bir bedeli vardır. Okur artık çevirinin farkında olacağı için ikinci el bir eser okuduğu duygusunu daha çok taşıyacak, eleştirilerinde daha acımasız olacak, akıcı ve doğal diye nitelendirilen çevirilere gösterdiği hoşgörüyü “yabancılaştırıcı” çevirilere daha az gösterecektir. Eleştirmenler cephesinde bu çeviri anlayışı eserin mekanizmasını daha iyi ortaya koyabildiği için takdir görebilirken ortalama okur nezdinde engel teşkil eder (Domínguez vd., 2015: 79-80).

Çeviri, alınan riskler ve verilen tavizlerin getireceği sonuçlara göre kendi kâr-zarar hesabını yapar. Karşılaştırmalı edebiyat açısından önemli olan, çevirinin doğruluğundan ziyade, ulaştığı yerde ne yaptığı, eserin hedef dilde okuyucuları ve yazarları nasıl heyecanlandırdığıdır (Domínguez vd., 2015: 80):

*“Mesela Pantagruel ve Gargantua’ya bakacak olursak yarattıkları etkiler - doğurdukları taklitler, etkilediği edebî hareketler- kusursuz çevirilere bağlı değildir. Bizzat bu eserlerin artçıl etkileri kendi içinde bir tür çeviridir ya da daha iyi bir deyimle ‘dönüştürme’dir (transduction). Bir eserin yarattığı etkinin en iyi ölçüsünü dönüştürme işleminde görürüz. Yeterince uzun bir geçmişe sahip bir eser (mesela Homeros destanları) birbirinden farklı birçok ‘yeniden işleme’ çağını harekete geçirebilir. Daha sonraki bu farklı alımlama biçimlerinin antik destanlarda potansiyel olarak yer aldığı söylenebilir, ancak bu, gerçeğin tamamını belirtmez: Potansiyelin, Homeros’un çağdaşlarının asla hayal bile edemeyecekleri zamanlar, diller, kültürler ve düşünme biçimleri tarafından harekete geçirilmesi gerekir.*

*...Itamar Even-Zohar ve Gideon Toury'nin, belirli bir dilin edebiyat sahasında belirli bir anda etkin olan eserlerin, araçların ve potansiyellerin bir bileşimi olarak düşündükleri “edebî çoğul dizge” (literary polysystem) üzerine çalışmaları, çeviribilim alanının kapsamlı bir şekilde yeniden düşünülmesini mümkün kılmıştır. Artık tercüme edilmiş bir eserin, sadece orijinal eser ile olan ilişkisiyle değil, aynı zamanda içine girdiği “hedef” dil ve kültürün normlarına referansla geçerlilik kazandığını görebiliyoruz.” (2015: 80-82).*

Çeviri, hedef ortamdan seçilen mevcut metinlere ve bağlamlara gönderme yaparak var olabiliyorsa, son tahlilde, "yerlileştirici" çevirilerin çeviri yapabilmemesi tek yolu olduğu, hatta "yabancılaştırıcı" çevirilerin yalnızca iyi gizlenememiş (gizlenememiş çünkü hedef-dilde neyin nasıl egzotik görüneceğini belirleyen kodlara göre gizlenmiş) “yerlileştirici” çeviriler olduğunu söyleyebiliriz. Peki, çevirinin başarısızlığının farklı bir sebebi olabilir mi? Burada kastettiğimiz sadece detaylarda ve mahalli düzeyde olan, bir sözcüğün yanlış anlaşılması gibi çeviri hataları değil, iki dil tümüyle kıyaslanamaz olduğunda ortaya çıkan çevrilemezlik durumudur. İki dil o denli birbirine uzaktır ki hiçbir çeviri girişimi içeriği doğru şekilde aktaramaz. Bazı şeylerin çevrilemez olduğu düşünülebilir mi? Eğer öyleyse, çeviri teorisi açısından karşılaştırmalı edebiyatın, incelediği öğeler böyle bir alana girdiğinde onları takip etmekten aciz olduğunu ilan etmesi gerekmez mi? (Domínguez vd., 2015: 83).

Goethe, 1827’de dünya edebiyatını bütün milletlerin ürünlerini sunduğu bir pazar yerine benzettiğinde dünya edebiyatı kavramı böylece ta en baştan karşılaştırmacı bir bakışı yansıttığı kadar piyasayı da yansıtan bir kavram olarak koyulmuştu. Bu noktadan yola çıkan Emily Apter, evrensel karşılaştırmacı modellerin Fransız filozof Barbara Cassin’in ‘çevrilemeyenler’ adını verdiği meselede çuvalladığını yazar. Cassin’in sözlüğünde heimat, saudade, pravda vb. sözcükler bulunur. Çeviriye direnç gösteren bu gibi sözcükler piyasanın standartlaştırma huyuna ters düşerler. Burada esas sorun, büyük pazarların kabul ettiği standart dile (idiom) göre çeviri yapılmasıdır. Bu çeviriler beraberlerinde yanlış anlama ve homojenizasyon risklerini getirirler (Hutchinson, 2018: 102).

Dillerin orijinal söz varlıklarının, özellikle şiir gibi çok katmanlı edebî ürünlerinin hedef-kültüre taşındıklarında nasıl kötü bir dönüşüm geçirebileceklerini Apter şöyle ifade eder:

*“Yerinden koparılmış, küresel kültür endüstrisinin veya giriş derslerinin ağzına atılmış ve düşük düzeyde kültürel okuryazarlığa sahip ve eserin orijinal dilinden bihaber eğitimler tarafından pedagojik aktarıma tabi tutulmuş yerel edebiyat, el yapımı bir eser gibi ihraç edilip ticarete konu olduğunda kendine has bütün özelliklerini terkeder.”* (Domínguez vd. 2015: 85).

Birçok sakıncalarına rağmen çeviriler kendine has özellikleri olan edebî deney alanları olarak toplumlara yeni kapılar açmaya devam etmektedir. Benjamin’e göre çevirinin bir metnin başka bir kültürde ve zamanda ‘yaşamasını’ sağladığını belirten Bermann, şunları ekler: *“Ama çeviri aynı zamanda onu sorgular, bozar ve yeni referans çerçeveleri doğrultusunda döndürerek onu okuyan kültürlerde yeni ve beklenmedik sorular ortaya çıkarır.”* (2012: 174-175). Goethe, dili Almanca olan kendi eseri Faust'u Fransızca çevirisinden okumayı tercih ettiğini çünkü onu orada “taze, yeni ve canlı” bulduğunu ifade etmiştir. Orijinal metni okuyabilen bir karşılaştırmalı edebiyat araştırmacısı için bile eseri bir ya da birkaç çevirisiyle kıyaslayarak okumak metne yeni gözlerle bakabilmesini sağlayabilir (Bermann, 2012: 175).

### 1.3.1. Çeviri Problemlerine Dair Bir Örnek

Bu başlık altında, çevirinin karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde üstlendiği rol ve çeviride karşılaşılan problemler hakkında teorik bir çerçeve çizen yukarıdaki düşünceleri, Ömer Hayyâm’a ait bir rubainin Türkçe çevirileri üzerinden

somutlaştırmak istiyoruz. Ömer Hayyâm'ın bir rubaisinin örnek olarak seçilmesinin üç nedeni vardır:

1. Hâlihazırda farklı birçok tercümesinin bulunması
2. Tezin konusuna uygun olarak bir şiir metni olması
3. Tezin konusuna uygun olarak Farsça bir metin olması

Sâdık Hidayet'in hazırladığı ve Mehmet Kanar tarafından Hayyâm'ın Teraneleri adıyla Türkçeye çevrilen neşirde yer alan rubai aşağıdaki gibidir:

Ey bîhaberân şekl-i mocessem<sup>8</sup> hîç est  
 Vin târem-i noh sipihr-i erkam hîç est  
 Hoş bâş ki der-neşîmen-i kovn u mekân  
 Vâbeste-yi yek demîm u an hem hîç est

*Behey habersizler! Gördüğünüz şekil bir hiçtir.*

*Şu nakışlı, süslü dokuz kubbe de bir hiçtir.*

*Mutlu olmaya bak; şu fesâd âleminde zira*

*Bir âna bağlıyız biz. O ân da bir hiçtir.* (Hidâyet, 2013: 92).

Söz konusu rubai Sabahattin Eyuboğlu tarafından aşağıdaki gibi çevrilmiştir:

*Ey kör! Bu yer, bu gök, bu yıldızlar boştur boş!*

*Bırak onu bunu da gönlünü hoş tut hoş*

*Şu durmadan kurulup dağılan evrende*

*Bir nefestir alacağın, o da boştur boş!* (Ömer Hayyam, 1997: 42).

Eyuboğlu'nun yukarıdaki çevirisini alıntılamanın Kırca, söz konusu çeviriye şu eleştiriyi getirir: “O günlerde ezberlemeye degecek kadar güzel bulduğum bu rubaiyi, Farsçayı öğrendikten sonra asıl metni okuduğumda şaşırıp kaldım. Neden mi? Rubainin dört dizesinden ilk ikisi asıl metinde hiç yoktu da ondan!”. Rubainin Kırca tarafından yapılan “düzyazı olarak tam çevirisi” ise aşağıdaki gibidir:

*Ey habersizler! Bu şekillenmiş varlık (beden) hiçtir,*

*Bu dokuz katlı ve bezenmiş gökkubbe de hiçtir.*

*Hoş ol ki bu Kurulup-Dağılma Yurdu'nda:*

*Bir nefese bağlıyız o da hiçtir<sup>9</sup>.* (Ömer Hayyam, 2006: 9).

<sup>8</sup> Abdullah Cevdet'in neşirinde (2013: 86) ve Hüseyin Dâniş ve Rızâ Tefvik'in birlikte hazırladıkları neşirde (1340: 183) ilk mısra “Ey bîhaber, in cism-i mocessem hîç est” şeklindedir.

<sup>9</sup> Kırca, Hayyâm'dan rubailerin bulunduğu bölümde çeviri üzerinde küçük değişikliklere gitmiştir: Ey aymaz! Gördüğün bu beden bir hiçtir,

Kırca, Eyuboğlu'na eleştirilerini şöyle sürdürür: “*Dikkatli okunduğunda hemen anlaşılacağı gibi yapılan çevirideki ilk iki dize, asıl metinde yoktur.*” (Ömer Hayyam, 2006: 10). Kırca'nın eleştirilerinin orijinal metnin ilk mısraında yer alan “şekl-i mocessem (şekillenmiş varlık)” tamlamasını Eyuboğlu'nun “bu yer” olarak çevirmesinden kaynaklandığını düşünüyoruz. Eyuboğlu'nun “bu gök bu yıldızlar” ifadesiyle de ikinci mısrayı çevirdiğini iddia edebiliriz. Zira “târem-i noh sipihr-i erkam (dokuz katlı göğün nakışlı kubbesi)” tamlamasıyla gökyüzü ve yıldızlara işaret edilmektedir. Kubbedeki nakışlar olarak düşünülen yıldızları Eyuboğlu, doğrudan “bu yıldızlar” şeklinde çevirmiştir. Nitekim Hüseyin Dâniş ve Rızâ Tefvik de beraber yaptıkları çevirilerinde “münakkaş ve müvekkeb (nakışlı ve yıldızlı)” diyerek “münakkaş”ı “müvekkeb” şeklinde yorumlamıştır: “*Ey gâfiller, bu heykel-i vücûd (yahud cism), hiçtir; Bu dokuz katlı semânın münakkaş ve müvekkeb kubbesi hiçtir; keyfine bak, çünkü her şeyin doğup öldüğü bu dünyâda biz bir nefese bağlıyız o da hiçtir*” (Dâniş ve Tefvik, 1340: 183). Kısacası Eyuboğlu Hayyam'ın iki mısra da söylediğini bir mısraya sığdırmıştır. Eyuboğlu çevirisinin ikinci mısra ise (“Bırak onu bunu da gönlünü hoş tut hoş”) orijinal metinde yer alan “hoş bâş (keyfine bak!)” ifadesinin birkaç kelime eklenerek yapılmış çevirisidir. Dolayısıyla söz konusu çevirinin “eksiksiz” olduğu söylenebilir. Onun ilk iki mısrayı çeşitli kısaltma (ilk mısra), ekleme (ikinci mısra) ve yorumlamalarla (ilk mısra) çevirmesini çevirilerde her zaman göz önünde bulundurulmuş kâr-zarar hesabına göre yaptığını söyleyebiliriz. Bunların yanında çevirinin yapıldığı yıllardaki şiir anlayışının da etkisinden bahsetmek mümkündür. Nitekim Eyuboğlu kendi çevirisi hakkında şunları söyler: “*Bu çeviriler, Hayyam'ın dörtlüklerini yeniden yorumlama, kendi zamanımızın şiir anlayışıyla yeniden tanıtma denemesidir*” (Ömer Hayyam, 1997: 5). Onun bu ifadelerle Garip şiirini kastettiğini düşünüyoruz. Rubainin ikinci mısraındaki “târem-i noh sipihr-i erkam” istiaresini doğrudan “bu gök bu yıldızlar” şeklinde çevirmesi de Garip şiirinin istiaresiz üslubunun etkisiyle olmalıdır. Sonuç olarak Eyuboğlu'nun çeviride “yerleştirici” bir tarza sahip olduğu görülmektedir.

Hayyam'ın rubaisinin ilk mısraında geçen “şekl-i mocessem (şekillenmiş varlık)” tamlaması çevirilerde yorumlamanın önemini göstermesi bakımından önemlidir. Yukarıda geçtiği gibi bu ifadeyi Eyuboğlu dünyayı kastederek “yer” olarak

---

Şu şatafatlı gökkubbe de bir hiçtir,  
Hoş ol ki bu Kurulup-Dağınma Yurdu'nda:  
Bir nefestir alacağın, o da hiçtir. (Ömer Hayyam, 2006: 66).



çevirmişti. Kırâç ise “beden” olarak çevirmektedir. Bu iki tercihten ilki materyalist bir tavrı ikincisi ise mutasavvıf bir edayı çağrıştırmaktadır. Bilindiği gibi tasavvufta nefle ilişkilendirilen beden, terbiye edilmesi gereken bir varlık olarak düşünölmektedir. Bu şekilde çevrilince rubainin havası da Eyuboğlu’nun çevirisindeki materyalist havadan uzaklaşmaktadır. Aynı ifade Mehmed Nuri Gencosman çevirisinde “ten kafesi” şeklinde tercüme edilmiştir:

*Ey kendinden habersiz! Bu ten kafesi hiçtir,*

*Şu dokuz felek hiçtir, şu gökkubbesi hiçtir;*

*Bu yapıma, yıkılma dünyasında hoş geçin*

*Bil ki bir soluk ömrün en son nefesi hiçtir.* (Gencosman, 1963: 267. Rubai<sup>10</sup>).

Söz konusu tercih rubainin havasını bütünüyle değiştirmiştir. Şiir bu hâliyle bir bu dünyanın geçici olduğunu ve asıl hakikatin öteki dünyada mevcut olduğunu söyleyen bir mutasavvıfın elinden çıkmış izlenimi vermektedir.

Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın Sa’âdet-nâme adını verdiği rubâiyyâtında bulunan 15. rubainin Ömer Hayyam’a atfedilen rubainin tercümesi olduğunu düşünöyoruz. Erzurumlu İbrahim Hakkı söz konusu rubaiyi şu şekilde çevirir:

Ey Hakkî bu ecsâm-ı mücessem hiçdir

Bu dâ’ire-i çarh-ı mu’azzam hiçdir

Koy kevn ü fesâdı anı derhem hiçdir

Bel Hakk’ı var anla cümle ‘âlem hiçdir (1997: 509).

Erzurumlu İbrahim Hakkı, rubaiye orijinal metinde bulunmayan bir mısra (4. mısra) eklemiştir. Bunun iki sebebi olabilir:

1. Orijinal metni tasavvufi bir çizgide yorumlamış ve kendi eklediği mısrayı da rubainin bir şerhi olarak düşünmüştür.
2. Orijinal metnin anlamını ters yüz ederek ona bir cevap vermiştir.

Her halükârda Farsça rubai, çeviri şiirde tasavvufi bir havaya bürünmüştür. Sabahattin Eyuboğlu’nun çevirisiyle Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın çevirisi bir birine tamamen zıt iki tür nihilizme işaret eder. Her ikisinin de söylediği duyularla algılanan varlığın bir hiç olduğudur. Bununla birlikte vardıkları sonuç farklıdır. İlki Hayyam’ın diğer rubailerinde olduğu gibi okuyucuya çeşitli eğlencelerle gönlünü hoş tutmayı salık verir görünmekte, ikincisi ise tek gerçek varlığın Tanrı olduğunu telkin etmektedir.

<sup>10</sup> Gencosman’ın kitabında sayfa numarası olmadığı için rubainin numarası verildi.

Hayyam'ın rubaisinde çevrilemeyecek bir kelime de bulunmaktadır: dem. “Dem” kelimesi hem “nefes” hem de “an” anlamında gelir. Yukarıda yer verilen çeviriler içinde sadece Mehmet Kanar “an” anlamıyla çevirmiştir. Bu türden tevriyeli kullanımlarda çevirmen kendisine daha yakın gelen veya şiirinin kurgusuna daha çok yakışan kelimeyi tercih etmek zorunda kalır.

Hayyam'ın rubaisi kimi kaynaklarda, filozof, matematik âlimi ve astronom olan Nasîrüddîn-i Tûsî'ye atfedilir:

Ey bî-haber in şekl-i müvehhem hîç-est

V'in dâyire vü sath-i mücessem hîç-est

Hoş bâş ki der-neşîmen-i kevn ü fesâd

Vâ-beste-i yek demî vü ân hem hîç-est (Müderri-i Razavî, 1354: 620).

*Ey habersiz! Bu vehmedilmiş biçim boştur*

*Bu daire, bu vücut bulmuş yüzey boştur*

*Keyfine bak zira oluş ve yokoluş diyarında*

*Alacağın bir nefestir, o da boş, bomboştur*

Nasîrüddîn-i Tûsî'nin rubaisinde geçen “şekl-i müvehhem”, “dâyire” ve “sath-i mücessem” matematik terimleridir. “Şekl-i müvehhem”le nokta, “dâyire”yle iki boyutlu “sath-i mücessem”le ise üç boyutlu cisimler kastedilmektedir. Bu terimler dünyaya işaret eden metaforlardır.

“Mücessem” kelimesi hem duyularla algılanabilen nesnelere için hem de insan veya hayvanın bedeni için kullanılan bir kelimedir. Dolayısıyla Hayyam'ın rubaisinin yukarıda verilen çevirilerinin hepsinin doğru olduğu kabul edilebilir. Çevirmenlerin kelime tercihleri kendi düşünce dünyalarını yansıtmaktadır. 2009'da yeniden basılan Fitzgerald'ın rubai çevirilerinin ön sözünde çevirmenin çeviri dili hakkında “*Chaucer'den geç 18. yüzyıl edebiyatına kadar uzanan döneme, özellikle Kral James onaylı Kitab-ı Mukaddes'e ve Shakespeare'in diline göndermelerin yanında konuşma dilinin zenginliklerine de yer verildiği*” ifade edilmektedir (Fitzgerald, 2009: xlv). Fitzgerald'ın Hayyâm'ın ölüm ve yaşam hakkındaki rubailerini çevirirken özellikle Hamlet'te görülen üsluba yaslandığı görülür<sup>11</sup>.

Ah, make the most of what we yet may spend

<sup>11</sup> Ömer Hayyam ile Hamlet arasında ilişki kuranlardan biri de Grolleau'dur. Hayyam'ın 158 rubaisini Fransızcaya tercüme eden yazar, eserinin ön sözünde: “*Ömer Hayyam Hamlet'in bir kardeşidir. Ömer Hayyam'ın iradesi dahi yararsız olduğunu kendisine zekâsının gösterdiği bir ameli emrediyor. Bu iki kutup arasında, kendisini çarmıha gerilmiş gibi hissediyor. Mutlak umutsuzluk, hicivli coşkuların derinliklerinde toplanan tasvir edilemez iğrenmeyi “gülüş”ün faciavî kudreti altında keskinleşir.*” (Abdullah Cevdet, 2013: 35-36).

Before we too into the Dust descend;  
 Dust into dust, and under dust, to lie,  
 Sans Wine, sans Song, sans Singer, and –  
 Sans End! (Fitzgerald, 2009: 27).

Daniel Karlin, yukarıdaki rubai için düştüğü son notlarda “Dust into dust” ifadesinin King James onaylı Kitab-ı Mukaddes’te geçen “dust thou art, and unto dust shalt thou return (topraksın, toprağa geri döneceksin) (Genesis 3:19)” ifadesini yankıladığını belirtmektedir. “Sans Wine, sans Song, sans Singer, and – /Sans End!” ifadesi ise Shakespeare’nin *As You Like It* oyununda “Bütün dünya bir sahnedir (all world’s a stage)” mısrayla başlayan Jaques’in meşhur monologunun son mısraını kaçınılmaz bir şekilde anıştırmaktadır (Fitzgerald, 2009: 154):

“Last scene of all,  
 That ends this strange eventful history,  
 Is second childishness and mere oblivion,  
 Sans teeh, sans eyes, sans taste, sans everything.” (Shakespeare, 2006: 227, 229).

*Bu macera dolu tarihi sonlandıran*

*Son sahne,*

*İkinci çocukluk ve unutuştur*

*Dişsiz, gözsüz, tatsız, hiçbir şeysiz*

Benzer ifadeleri A. Kadir’in Hayyam rubaileri için de söyleyebiliriz. A. Kadir’in rubai çevirilerinde Garip şiirinin izlerini bulmak mümkündür. “Zamaneye Uygun Bir Öğüt” çevirisi bunun iyi bir örneğidir:

*Dinle beni, aklını başına devşir oğlum,  
 dostluk ne, sevgi ne, bir sürü ıvır zıvır  
 Sarıl dünya işine, dilini sıkı tut ama,  
 gözün mü var, kulağın mı var, neyin varsa,  
 ko bir yana hepsini, bi güzel turşusunu kur (1979: 89).*

Yukarıdaki şiiri pekâlâ bir Garip şairi de yazabilirdi. Dahası “gözün mü var, kulağın mı var, neyin varsa” mısraı Orhan Veli’nin “Ben Orhan Veli” adlı şiirinde geçen “Burnum var, kulağım var” (Kanık, 1996: 194) mısraını akla getirmektedir. A. Kadir, söz konusu kitabında kendini zaten “yenileştiren” olarak tanımlamaktadır. “Yenileştiren” ifadesini “yerlileştiren” olarak da okuyabiliriz. Sabahattin Eyuboğlu’nun çevirileri ise daha çok aydınlanmacı bir perspektifle çevrilmiş izlenimi vermektedir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi orijinal şiir, çevrildiği dilin imkânları, zamanın hâkim şiir anlayışı, çevirmenin düşünsel ve estetik eğilimleri gibi birçok farklı filtrelerden geçerek hedef dile aktarılmaktadır. Dolayısıyla orijinal şiir, başka dillerde ve hatta aynı dilin içinde birbirinden farklı elbiselerle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Damrosch'un "eliptik kırılım" ifadesini doğrulamaktadır. Bir şiir başka bir dilde var olurken yeni tecrübelerin konusu olmakta ve hedef kültürle beslenmektedir.

#### 1.4. Belagatte Serîkanın Ele Alınışı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Açısından Önemi

##### 1.4.1. Serîka-i Şi'riyye ve Türleri

Karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları için eski belagat eserlerinin bize sunabileceği teorik bilgiler serîka-i şi'riyye başlığı altında bulunur. Belagatin önemli konularından biri olan serîkat-i şi'riyyeye bedî bölümünün sonlarında yer verilir<sup>12</sup>. Genel anlamıyla bir şairin diğerine borçlu olduğu unsurları ele alan ve bunları çeşitli başlıklar altında sınıflandıran serîkayı sadece şiir hırsızlığından ibaret sanmak, burada ele alınan konuları dar bir alana hapsedmek olur. Sıraç, bu konuda serîkaya şiir hırsızlığı karşılığını vermenin eksik hatta yanlış olduğunu söyler (2015: 271). Aynı gelenekten beslenen şairlerin benzer anlamlara sahip beyitlere sahip olmaları şaşılacak bir durum değildir. Kaldı ki belagat kitaplarında, bir beytin başka bir şairden alındığı kesin olarak bilinmeden söz konusu şiirlerin sahiplerini kötülememek gerektiğinin altı önemle çizilir (Muhammed Hâdî, 1376: 378).

Serîka-i şi'riyye iki başlık altında incelenir: zâhir/açık olanlar ve olmayanlar. *Zâhir olanlar* üçe ayrılır. 1) *Nesh* veya *intihâl*, ilk şiirde yer alan mananın kelimelerin yeri dahi değiştirilmeden alınmasına denir. 2) *Mesh* veya *iğâre*, ilk şiirdeki manayı, kelimelerin tamamının veya bir kısmının dizilişini ve düzenini değiştirerek almaya denir. 3) *Selh* veya *ilmâm*, ilk şiirdeki kelimelerin tamamını veya bir kısmını başka kelimelerle değiştirerek mananın tamamını veya bir kısmını almaya denir.<sup>13</sup> Mesh ve selh kendi içinde mezmûm (kötülenen) ve makbûl (kabul edilen) olarak ikiye ayrılır.

<sup>12</sup> "Serîkâ-i şi'riyyenin belâgat kitaplarına girişi ise Kazvî'nin (ö. 739/1338-39) *Telhis* isimli eseriyle olmuştur. *Telhis*'te yazar, bedî bahsinin sonunda "Hâtîme" başlığı altında bu konuya yer verir. Kazvî'den öncekiler her ne kadar bu konudan bahsetmiş iseler de serîkât-i şi'riyyeyi bedî ilminde dâhil etmemişlerdir. Kazvî'nî, serîkât-i şi'riyyeyi bedî ilmîne mülhâk/ek sayar, iktibas, telmih, tazmini de serîkât-i şi'riyye içinde onunla ilişkilendirerek inceler". (Saraç, 2015: 270-71).

<sup>13</sup> Saraç, meshi "lafızlarda ufak tefek değişikliklere gidilmesi, ama mananın yine alınması", selhi, "serîkâtin lafızlarda değil manada söz konusu olması" şeklinde tanımlar. Selhin ikinci şekli için "alınan bu mana ile ilkinden çok az bir lafız da alınır" sözünü de ekler (2015: 271). Envârü'l-Belâğa'da yer alan selh örneklerinde ikinci şiirin ilkinden bir veya iki kelime aldığı görülür; ancak bunların sayısı mesh örneklerindeki sayılara asla çıkmaz.

İkinci şiire, ilk şiirden belîğse makbûl, değilse mezmûm adı verilir<sup>14</sup> (Muhammed Hâdî, 1376: 373-76). Nasıl ki gulüvvün makbûl olup olmaması Saraç'ın ifadesiyle “zevk-i selîm”e bırakılıyorsa bu konuda da makbul olan ve olmayanın belirlenmesinde durum böyledir. *Zâhir/açık olmayanlar* ise bir mananın gizlice alınması<sup>15</sup> şeklinde tanımlanıyor. Zâhir olmayan sirkatte ilk şiirin anlamıyla ikincinin anlamı tamamen aynı değildir. İkincisi ilkindeki manayı kapsayıp tamamlar veya tersini söyler (nakîza); bir tasvirdeki teşbih unsurlarından birini ilkinden tamamen uzaklaşmayacak şekilde değiştirir veyahut ilkindeki mananın bir kısmını alıp ona yeni bir mana ekler (Muhammed Hâdî, 1376: 378-79). Kısacası zâhir olmayan sirkatte her zaman ilk manaya ya eklenen bir unsur ya da çıkarılan bir unsur vardır; açık sirkatte olduğu gibi her iki beytin anlamları tamamen veya *çok büyük oranlarda* bir benzeşme ilişkisi içinde bulunmaz. Zâhir olmayan sirkatte ilk şiirde yer alan birkaç lafız ikincide de bulunabilir. Hatta bu durum nakîzada (parodi) bir zorunluluk arz eder. Zira nakîza (anlam tamamen terstir model şiire) model şiire şeklen ne kadar benzerse o ölçüde etkili olur. Mübalağada olduğu gibi iki beyit arasındaki serîka ilişkisini belirleyecek olan zevk-i selîmdir. Zira bir kişinin mesh olarak değerlendirdiği bir beyti, başka bir kişi ilmâma çok yaklaşan zahir olmayan serîka içinde ele alabilir. Bu konuda hata yapılmasını önlemek ve ikilik yaratmamak amacıyla Arapça belagat kitaplarında daima Kazvî'nin, Farsça yazılmış eserlerde ise çoğunlukla Şems-i Kays'ın verdiği örnekler tekrar edilir.

Serîka-i şi'riyye en az iki şiir arasında bulunan lafız ve mana benzerliklerini etkileme-etkilenme bağlamında inceler. Söz konusu alanın bu yönüyle modern metinlerarasılık incelemelerine yaklaşan yönleri vardır. Onu, metinlerarasılık incelemelerinden ayıran temel farklar şunlardır:

### 1. Sadece şiir alanında uygulanması

<sup>14</sup> Ahmed Cevdet Paşa, bu konuda şunları söyler: “Amma bir şâirin diğer bir şâirin eş'ârından mısra' yahûd bazı elfâzını tebdil ile mazmûnunu çalıp da kendi şiirine katar ise sirkat sayılır. Bu ise mezmûm ve maktûhdur:

*Sirkat-i şiir edene kat'-ı zebân lâzımdır*

*Böyledir şer'-i belâgatda fetvâ-yı sühan/Sümbülzâde Vehbî*

Ve eğer halef selefin şiirini ahz ve ıslâh ile onu daha a'lâ sûretde nazm eyler ise makbûl olur”.

O intihal konusunda ise Fehîm'in beyti üzerinden şunları ifade ediyor: “Ve bazen müteşâirin ki,

*Fehîmâ, şâirân-ı bü'l-hevesde kalmamış insâf*

*Kana'at eylemez mazmûna divanı çalar çırpar*

müddeâsinca divanlardan beğendiğini alıp da kendi nâmına i'lân ederler şiirden ma'dûd olmadıkları cihetle mevzû'-ı bahisden hâric kalırlar” (Çandır, 1996: 167).

<sup>15</sup> Muhammed Hâdî, burada “dozdiden (çalmak)” fiilini kullanıyor ancak zâhir olmayan serîka tamamen makbûl görüldüğü için bu fiili “almak” manasında anlamak gerekir.

2. Türsel çalışmaları veya söylem türlerinden ziyade belirli şairlere ait şiirlerde yer alan imgeleri ve söz konusu imgelerin söyleniş biçimlerini karşılaştırması.

#### 1.4.1.1. Şems-i Kays'a Göre Serîka-i Şi'riyye

Serîka-i şi'riyye konusunu Fars edebiyatında sistematik bir şekilde ilk ele alan Şems-i Kays'tır. O, serîka-i şi'riyyeyi dört başlık altında inceler: intihâl, selh, ilmâm ve nakl (1388: 460).

##### 1.4.1.1.1 İntihâl

Şems-i Kays göre intihâl kişinin bir başkasına ait sözleri kendine mâletmesidir. İntihâlde şair başkasına ait bir şiiri, üzerinde hiçbir değişikliğe gitmeksizin lafzen ve manen alır. Kimi zaman ise beyitlerin arasına kendine ait beyitler koymak veya tahallusu değiştirmek gibi küçük değişiklikler yapar (1388: 460). Şems-i Kays, aşağıdaki beyitleri intihâl örneği olarak verir:

Gofte bâ-zâyirân sarîr-i deret

Merhabâ merhabâ der ây der ây/Ebû'l-ferec-i Rûnî (Şems-i Kays, 1388: 463).

*Açılır kapın, ziyaretçilere der gıcırdayarak:*

*“Merhaba, merhaba! Gir içeri, gir içeri!”*

Gofte bâ-cümle-i zuvvâr sarîr-i der-i tu

Merhabâ ber me-güzer hâce, furûd ây u der ây/Enverî (Şems-i Kays, 1388: 463).

*Kapının gıcirtısı bütün ziyaretçilere der:*

*“Merhaba! İn atından beyim gir içeri”*

Ebû'l-ferec-i Rûnî'nin beyti, memduhun cömertliğini tasvir eden bir beyittir. Beyitte kapının gıcırdamasını daha iyi verebilmek için “r” sesi sekiz defa tekrar edilmiştir. Enverî'nin beytinde aynı tutum görülür, o da “r” sesini sekiz defa tekrar etmiştir. Rûnî'nin beytine imge bakımından eklediği yeni hiçbir unsur yoktur. Sadece “zâyirân” yerine aynı anlama gelen “zuvvâr”ı ve “ber me-güzer”, “hâce”, “furûd ây” gibi kelimeleri vezin gereği beytine dâhil etmiştir.

Aşağıdaki beyitte ise Enverî, Muizzî'nin beytinde görülen mısralar arasındaki paralel söyleyişi muhafaza etmiş ve kelimelerde vezin gereği küçük değişikliklere gitmiştir. Söyleyiş ve imge bakımından Enverî'nin beytinde olup da Muizzî'nin beytinde olmayan hiçbir unsur yoktur.

Merdüm be-şehr-i hîş ne-dâred besî hatar

Gevher be-kân-i hîş ne-dâred besî behâ/Mu'izzî (Şems-i Kays, 1388: 464).

*Kendi şehrinde kadri kıymeti bilinmez kişinin*

*Madeninde kaldıkça değeri olmaz mücevherin*

Be-şehr-i hîş derûn bî-hatar buved merdüm

Be-kân-i hîş derûn bî-behâ buved gevher/Enverî (Şems-i Kays, 1388: 464).

*Kendi şehrinde kıymetsiz olur kişi*

*Madeninde değersiz kalır mücevher*

#### 1.4.1.1.2. Selh

Selhin kelime anlamı “deriyi yüzmek” demektir. Bir belagat terimi olarak ise bir şiiri manen ve lafzen alıp sadece kelimelerde ve kelimelerin dizilişinde küçük değişiklikler yapmak anlamına gelir (Şems-i Kays, 1388: 464). Şems-i Kays’ın selhe verdiği örneklerden biri aşağıdaki gibidir:

Poştem du tâ ne ez-pey-i ân şod ki ‘aşk-i tu

Bârî ber-û nihâd zi-endîşe vü ‘anâ

Gom şod dilem zi-dest u be-hâk ender uftâd

Kerdem zi-behr-i costen-i û poşt-râ du tâ/Mu'izzî (Şems-i Kays, 1388: 465).

*Belim bükülmedi benim,*

*Aşkın, düşünce ve üzüntüden sırtıma bir yük vurdu diye*

*Gönlüm elimdeydi, düştü toprağa,*

*Büküldü belim onu aramaya*

Goffî ki du tâ çirâ şevd kâmet-i merd

Zirâ ki zi-cevher-i cevânî şod ferd

V'ân-râ ki bi-yuftâd çîzî ez-dest

Poşt ez-pey-i costeneş du tâ bâyed kerd/Adı bilinmeyen bir şair (Şems-i Kays, 1388: 465).

*Bilir misin, dedi, niye bükülür beli âdemin?*

*Bedeni gençlik incisinden boşaldığı için.*

*Elinden düşüren sahip olduğu şeyi*

*Bükmeli belini kaybettiğini aramak için*

Her iki şiirde de ihtiyarlıkta belin bükülmesi durumu, kaybedilen bir nesneyi aramak için belin eğilmesiyle izah edilmektedir (hüsn-i talîl). Aralarındaki temel fark ilkinde kaybedilen nesne “gönül” iken ikincide gençliğin kendisine benzetildiği

“inci”dir. İkinci şiirde şair, Muizzî'nin beyti üzerinde intihâle kıyasla daha fazla değişikliğe gitmekle beraber yine ilk şiirdeki imgeyi büyük ölçüde muhafaza etmiştir.

Nazîrî-i Nîşâbûrî ve ‘Alî Nakî Kemreî’ye ait aşağıdaki beyitlerde de selh söz konusudur. İmgenin esası ‘Alî Nakî’nin şiirinde tekrar edilmiştir. Şairin Nazîrî’den daha iyi bir söyleyişe sahip olduğu da iddia edilemez.

Cünânem mî-gezed bî-û temâşâ-yi gül ü gülşen

Ki şekl-i gonçe der-gülbün ser-i mâr-est pindârî/Nazîrî-i Nîşâbûrî (Nazmî, 1343: 442).

*Bahçedeki çiçekleri sen yokken izlemek beni ısıtır*

*Gül fidanındaki goncanın şekli sanki bir yilandır*

Keşed çu sûy-i çemen bî-kadet melâl me-râ

Gezed çu mâr-i siyeh sâye-i nihâl me-râ/G. 20-1 (‘Alî Nakî Kemreî, 1349: 9).

*Endâmın olmadan, çekse bahçeye melâl beni*

*Fidanın gölgesi ısıtır kara bir yılan gibi beni*

Aşağıda yer alan Fehîm ve Nedîm’in beyitleri arasında ise selh bulunduğu söylenebilir. Zira Nedîm, Fehîm’in imgesine ve söyleyişine sadece küçük unsurlar eklemiştir:

‘Aceb ey şehsüvârüm kangı şehri cilve-gâh itdün

Yine gelmekte bûy-ı hûn-ı dil zîn ü rikâbundan/Fehîm G. 230-3

Kangı iklimi harâb eyledin ey düşmen-i dîn

Ki yine hûn ile zin-pûş u rikâb âlûde/Nedîm G. 118-2

#### 1.4.1.1.3. İlmâm:

İlmâmın sözlük anlamı bir şeye veya kimseye yönelmek, yaklaşmak” demektir. Bir belagat terimi olarak ise şiirin manasını alıp lafzı ve söyleyişi değiştirmek anlamına gelir. Şems-i Kays’ın verdiği örneklerin hepsinde ikinci şiirin daima daha güzel söylendiğinin altını çizmesi bu durumun ilmâm için bir kural olduğunu göstermektedir (Şems-i Kays, 1388: 465-466). İlmâm için Şems-i Kays’ın verdiği örneklerden biri aşağıdaki gibidir:

Hemî pâlîd hûn ez-halka-i teng-i zırh bîrûn

Ber-ân gûne ki âb-i nâr-pâlâi be-pervîzen/Şihâb Mü’eyyed-i Nesefî (Şems-i Kays, 1388: 466).

*Zırhının dar halkalarından kan süzüyordu*

*Elekten süzülen nar suyu gibi*



Tuî ki ber-ten-i hasm-i tu der'-i Dâvûdî

Zi-zahm-i tîğ-i tu pervîzenî buved hûn-bîz/Zahîr-i Faryâbî (Şems-i Kays, 1388: 466).

*Hasmının bedenindeki Davudî zırhı, sadece sensin,*

*Kılıcının açtığı yaradan kan eleyen bir eleğe çeviren*

İki şiirde bulunan ortak kelimeler sadece “pervîzen (elek)” ve “hûn (kan)”dur. Zahîr, ilk beyitte yer alan “zırh”ın yerine eşanlamlısı olan “der”i koymuştur. “Zırh”ın sağlamlığını vurgulamak için ona “Dâvûdî” sıfatını vermiş ve böylece memduhunun savaştaki hünerine işaret etmiştir. Ayrıca Zahîr’in beyti sentaks olarak da ilk beyite göre daha karmaşıktır. “Tuî ki (ancak sensin)” ifadesiyle memduhunun biricikliğini vurgulayan şair, şiirin konusu olan “medîh”e uygun bir söyleyiş biçimi geliştirmiştir.

Aşağıdaki Türkçe beyitler arasındaki ilişki ilmâma örnek verilebilir. Hayâlî ve Vecdî’nin beyitlerinde yer alan imge büyük ölçüde benzeşmekle birlikte Hayâlî’nin beytindeki kalenderî eda, Vecdî’de irfânî-âşıkâne bir yöne çekilmiştir.

Ana rahminde tenim şol dem ki sûret bağladı

Bir sanem ‘aşkına zünnâr-ı muhabbet bağladı/Hayâlî G. 62-1 (Tarlan, 1945: 421).

Şenödeyici Hayâlî’ni beytini şöyle izah etmektedir: “*Beyitte şair kendisini, put gibi güzel sevgiliye tapmak ve ona hizmet etmek için aşk yoluna giren bir keşiş olarak nitelemektedir. Aşk kuşağı, ona daha annesinin karnındayken bağlanmıştır. Bu durum, anne karnındaki çocuğun göbek bağı ile papazların bellerine doladıkları kuşak arasında bir münasebet kurulduğunu haber vermektedir ki bu da şairin anne karnında başlayan bir aşkın hizmetkârı olduğunu göstermektedir.*” (2014: 33-34).

Zencîr-i mahabbet çekerek geldi cihana

Mecnûn ile dîvâne gönül tev’eme benzer/Vecdî 20-4 (Ahmet, 2002: 90).

Vecdî, Hayâlî’nin beytinde göbek bağı istiaresi olan “zünnâr” yerine “zencîr”i şiire dâhil ederek Mecnûn’la kendi gönlü arasında yeni bir bağ kurmuş (tev’em “ikiz”) ve imgeyi yenilemiştir.

Şems-i Kays’ın ilmâm söz konusu olduğunda ısrarla vurguladığı ikinci şiirin ilkinden daha iyi olması zorunluluğunun yukarıdaki beyitlere uygulanıp uygulanamayacağı ise zamana ve kişilere göre sürekli değişen “zevk-i selîm”in konusudur. Aşağıdaki beyitlerin de ilmâm sınıfına girdiğini düşünüyoruz:

Sen olasan diyü yir yir asılıp âyineler

Gelene gidene eyler nazarı döne döne/Necâtî Bey G. 472-6 (Tarlan, 1963: 43-434).

Her dem nice vech ile görem deyü cemâlün

Bir nice zamândur ki gönül âyîne-gerdür/Fehîm G. 106-2

#### 1.4.1.1.4. Nakl

Şems-i Kays, şairin bir şiir türünde söylenen bir manayı başka bir türe taşıması, nakletmesine nakl adını verir (Şems-i Kays, 1388: 467).

Kocâ şod ân zi-kabâ-i derîde dûhte çetr

Kunûn be-bâyed çetireş derîd u dûht kabâ/Muhtârî (Şems-i Kays, 1388: 467).

*Yırtık, eski püskü elbisesinden kendine gölgelik diken nereye gitti?*

*Gölgeliğini yırtıp yeniden bir paçavra dikmeli kendine şimdi*

Be-‘azm-i hıdmet-i dergâh-i tu be-her tarafî

Besâ mülûk ki ez-tâc mî-zenend kemer/Râzî-i Nişâbûrî (Şems-i Kays, 1388: 467).

*Senin sarayına hizmet etmek için, her tarafta*

*Birçok melik taçlarını kırıp kemer yapmakta*

Muhtârî'nin beytinde padişahlığa özenen bir kişi hicvedilmektedir. Şiirin muhatabının giyecek elbisesi olmamasına rağmen padişahlık alametleri arasında sayılan gölgelik yaptırmasıyla alay edilmektedir. Beyitte bahsedilen kişi -tabi ki şairin onu göstermek istediği şekilde- iktidarı olmadığı hâlde şahlık taslayan ve muhtemelen artık şairin memduhuna tabi olmuş bir emir veya beydir. Bu da bir medihten alınmış bu beytin ikili yönüne işaret eder: Sultanlık taslayanlara karşı bir hiciv ve memduhuna karşı bir medih. Râzî-i Nişâbûrî ilk şiirde yer alan “çetr” ve “kabâ” ifadelerini “tâc” ve “kemer” sembolleriyile değiştirmekle kalmayıp şiirin türünü de hicivden medihe “nakl”etmiştir. Bütün padişahların şairin memduhuna kulluk etmek için taçlarını kulluğun simgesi olan kemere çevirdikleri belirtilmiştir. Nakl belirli bir mevzuda ve teşbih ilişkileri içerisinde ele alınan şiirsel bir iddiayı, bambaşka bir mevzu ve teşbih ilişkileri ağı içerisine sokmaktır.

Naklde şiirler arasında -yukarıdaki örnekteki gibi- lafızda dikkat çekici farklılıkların bulunması şart değildir. Naklin esasını türler arasında benzer imgelerin transfer edilmesi oluşturur. Nitekim Şems-i Kays'ın verdiği aşağıdaki örnek bu durumu açık bir şekilde göstermektedir:

Eger gül bâr âred ân ruhân-i û ne-şigift

Herâyine çu heme mey hored gül âred bâr/Rûdekî (Şems-i Kays, 1388: 468).

*Eğer güller açsa yanakları şaşırmanın*

*Daima şarap içer güller açar yanakları*

Eger ser bâr âred ân sinân-i û ne-şigift

Herâyine çu heme hûn hored ser âred bâr/Dakîkî (Şems-i Kays, 1388: 468).

*Eğer başlar meyve verse mızrağının ucunda şaşırmanın*

*Daima kan içer, başlar meyve verir mızrağının ucunda*

Rûdekî'nin beyti, şarap içerek yanakları kızaran bir kişiyi tasvir eder. Yanakların kızarması güllerin açılmasına benzetilmiştir. Dakîkî ise memduhun mızrağına saplanmış başı meyveye benzetmiş ve kanla sulanan mızrakta başların bir meyve gibi bitmesine dair bir imge geliştirmiştir. Her iki beytin sentaksı tamamen aynıdır. Beyitler arasındaki farklılık ilkinde geçen “gül, ruhân (yanaklar) ve mey (şarap)” kelimelerinin yerine “ser (baş), sinân (mızrak) ve hûn (kan)” kelimelerinin getirilmesidir. Dakîkî sadece birkaç kelimeyi değiştirerek Rûdekî'nin tagazzül beytini medhe “nakl”etmiştir.

Şems-i Kays'a göre yeni bir imge bulmaktan daha önemli olan şey imgenin ifade ediliş biçimidir. Bu konu hakkında şunları söyler:

*“İmgenin ne demek olduğunu bilenler, ‘bir şair bulduğu yeni bir imgeye yakışsız elbiseler giydirip onu tutuk bir şekilde söyler de bir başka şair aynı imgeyi ondan alarak hoş lafızlar ve takdir edilesi bir tarzla ifade ederse ikincisi ilkinden üstündür ve bulunan imge de ikinci şairin sayılır’, derler.”* (Şems-i Kays, 1388: 468).

O, intihâl başlığı altında verdiğimiz Enverî'nin iki beytini asıl beyitlerdeki imgeyi tamamlayacak, yeni bir yön kazandıracak veya daha belîğ bir şekilde söyleyecek herhangi bir öge eklemediği için salt hırsızlık olarak niteler (Şems-i Kays, 1388: 469).

Celâleddîn Hümâyî Şems-i Kays'ı takip ederek serîkayı açık olan ve olmayan şeklinde ayırmaz. Şems-i Kays'ın ayrı başlıkta verdiği *nakli* ilmâmın bir alt dalı olarak düşünür ve şu şekilde tanımlar:

*“Mana, fikir veya mazmun alınıp konu muhafaza edilir ve başka lafızlarla söylenirse bunun adı selh ve ilmâmdır; eğer konu da değiştirilirse (örneğin, medîh için söylenmiş bir hayali hicivde veya gazelde kullanmak) nakl adını alır”* (Hümâyî, 1379: 225)<sup>16</sup>.

Hümâyî'nin diğer belagat kitaplarında görülen zâhir olmayan serîkayı ilmâm içinde değerlendirdiği anlaşılıyor. Esasen bu kavramlar arasında uygulamada büyük bir

<sup>16</sup> Görüldüğü gibi Hümâyî'nin tanımları zahir olmayanlar hariç Envârü'l-Belâğâ müellifinin tanımlarıyla benzerlik taşır. Envârü'l-Belâğâ müellifinin asıl takip ettiği ise Kazvî'dir.

fark görülmez. Zâhir olmayan serîka için verilen örneklerin muadillerini Şems-i Kays'ın eserinde ilmâm ve nakl kısmında bulmak mümkündür.

“Nakl”e Türk edebiyatından bir örnek olarak aşağıdaki beyitleri sunuyoruz:

Alur göziyle bakma cihâna kim güneşin

Yüzüne bakanun gözinden akar yaş/Necâtî Bey<sup>17</sup> TB. 2/1-3

Mest olup eyleme hurşîd-cemâlâna nazar

Sakın ey çeşm ki giryân olacaksın âhır/Fehîm G. 66-10

Necâtî Bey'in Şehzade Abdullah için yazdığı mersiyesinde yer alan yukarıdaki beyti, Fehîm gazel tarzına nakletmiştir. Şair, Necâtî Bey'deki aynı imgeyi başka bir türe taşırayarak okuyucu üzerinde yeni bir etki yaratmayı başarmıştır.

Urfî ve Tuğrâ'ya ait aşağıdaki beyitlerde de naklden bahsetmek mümkündür. Urfî'nin beytinde, özgürlüğü temsil eden kanatların esarete sebep olmasına (paradokdal imaj) dair imge, Tuğrâ tarafından alınarak nasihat temasından rıza ve teslimiyet temasına “nakl” edilmiştir:

Be-bâl-i hîş be-nâl ey Hümâ be-gülşen-i 'ışk

Der-in çemen kafes-i murg bâl ü per bâşed/ 'Urfî 337-4

*Gururlanma kanadınla aşk bahçesinde, ey Hümâ!*

*Kendi kolu kanadı, kafes olur bu bahçede kuşa*

Dilem zi-kayd-i perîden hemîşe âzâd-est

Du bâl ber-ten-i men çun du dest-i sayyâd-est/Tuğrâ-yi Meşhedî (Kahraman, 1378: 421).

*Gönlüm uçmak kaydından daima azat,*

*Avcının iki kolu gibi bedenimdeki iki kanat!*

#### 1.4.2. Tercüme

Çalışmamızda iki farklı dilde yazan iki şairin gazellerini karşılaştırdığımız için serîkanın tercümeyle olan ilişkisine ve tercüme ile orijinal şiir arasında da “serîka” terimlerinin uygulanıp uygulanamayacağına geçmek istiyoruz. İslamiyetten sonraki Türk edebiyatı kendisine örnek olarak Arap ve özellikle Fars edebiyatını almasından

<sup>17</sup>Abdülbâkî Gölpinarlı, Necâtî'nin beytini Bâkî'nin aşağıdaki beytinin sebebi sayar:

Hürşîde baksa gözleri halkun tola gelür

Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür/M. I-II-8 (2005: LXV-LXVI).

Kânûnî mersiyesinden alınan bu beyit ilmâm sınıfına sokulabilir. Mehmet Çavuşoğlu bu beyitle Necâtî'nin başka bir beytini de ilişkilendirir:

Ol mâh-ı dil-fürûza şebîh olduğu için

Bakdikça mihr yüzüne gözüm dolagelir (1981: 83).

dolayı Türk şairleri bu dillerde yazılan eserleri okumaya başlamış, önce bu eserleri çeviri yoluyla Türkçeye kazandırmış, daha sonra çeşitli konularda eserler telif etmiştir. Dolayısıyla bu dillerde yazılan şiirlerdeki istiareler, kinayeler, mübalağalar ödünç alınmış, hatta ilk zamanlarda (14. ve 15. asır Osmanlı şiiri) doğrudan çeviri yoluna gidilmiştir. Mesîhî aşağıdaki beytinde bu durumdan şöyle yakınmaktadır:

Kimisi tercüme söyler kimisi darb-ı mesel

Giyürme şi're sakın sen libâs-ı âriyeti/G. 261-6 (Mengi 2014: 281).

Mesîhî, tercüme söylemekle muhtemelen Şeyhî ve Ahmed Paşa gibi 15. asrın önemli şairlerini, darb-ı meselle ise çağdaşı ve rakibi Necâtî Bey'i itham etmiştir. Bu ifadelerden yeni bir bakışla ele alınıp dönüştürülmeden yapılan tercümelerin bir ayıplanma sebebi olduğu anlaşılıyor. Bununla birlikte tercüme işinin tek başına önemli bir sanat başarısı olduğunu da söylemek gerekir. Zira tercüme beyit, kimi hallerde söyleyiş açısından aslından iyi olabilir. Mesîhî'nin eleştirisi, tercüme yapan şairin beyti sahiplenmesinedir.

Erzurumlu İbrahim divanında yer alan iki rubai Hayyâm'a atfedilen<sup>18</sup> bir rubainin iki farklı çevirisi mahiyetindedir:

Donyâ dîdî yu herçi dîdî, hîç-est

Van nîz ki goftî yu şenîdî, hîç-est

Ser-tâ-ser-i âfâk devîdî, hîç-est

Van nîz ki der hâne hezîdî, hîç-est

*Gördün dünyayı; ne gördünse bir hiçtir.*

*Dediklerin, duydukların da bir hiçtir.*

*Bütün ufukları dolaştın ya, bir hiçtir.*

*Evde oturup kalman da bir hiçtir.* (Hidâyet, 2013: 92)

Hakkî şu kadar cihânda turdun hîçdir

Her ne işidip dedin ne gördün hîçdir

Âfâkı gezip dahi oturdun hîçdir

Mihnet de çekip safâ da sürdün hîçdir (Erzurumlu İbrâhim Hakkı, 1997: 522).

Hakkî nice bin safâ ki etdin düşdür

Her ne ki görüp duyup işitdin düşdür

<sup>18</sup> Tevfik ve Dâniş bu rubainin Rızâkulî Hân'ın tezkiresi Mecmau'l-Fusahâ'da Evhadî-i Kirmânî'nin adına kayıtlı olduğunu, Mîzâ Muhammed Hân Kazvîni'nin ise onu hayyâm'a atfedtiğini bildirmektedir. Kendileri de Hayyâm'ın tarzını yansıttığını düşünmektedir (1340: 183). Söz konusu rubaiyi ise şöyle çevirirler: "Dünyâyı gördün mü? Her ne gördünse hiçtir; her ne söyledin ve işittinse o da hiçtir. Âfâkı baştan başa dolaştın da hiçtir; eve kapanıp oturarak yaşadın da hiçtir." (Dâniş ve Tevfik, 1340: 183).

Etrâfa segirdip başa gitdin düşdür

Bu kim oturup râhata yetdin düşdür (Erzurumlu İbrâhim Hakkı, 1997: 522).

Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya ait yukarıdaki çevirilerin Yahyâ Kemâl'in Hayyâm çevirilerini hatırlattığını düşünüyoruz. Hakkı, Hayyâm'ın veya Evhadî'nin adını anmıyor. Bunun sebebi söz konusu Farsça rubainin okuyup yazan kesim tarafından biliniyor olmasıdır<sup>19</sup>.

İlmâmda ikinci şiir asıl şiirden daha estetikse beytin sahibi ikinci şair kabul edilir. Tercümelerde böyle bir durum kabul edilebilir mi? Aslından iyi olan tercümeler - ilmâm örneklerine göre çok nadir rastlanabilecek bir durumdur- de bu payeyi hak edebilir mi? Birbirini yoğun olarak etkilemiş hatta iç içe geçmiş olan Fars ve Türk edebiyatlarında tercümeler için selh, ilmâm veya nakl sınıflandırması örnek alınabilir mi? Bu başlık altında bu sorulara yanıt arayacağız.

Aşağıdaki Farsça kıta, Fars filozof ve astronom Nâsîrî'd-dîn-i Tûsî'ye, Türkçe şiir ise Nef'î'ye aittir. Nef'î'nin söz konusu Farsça şiiri görüp görmediğini bilmiyoruz; ancak Farsça ve Türkçe divanlarından hareketle kendi döneminde Fars edebiyatını en iyi bilen kişilerden olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz Nef'î'nin belagat kitaplarına geçmiş ve Farsça-Türkçe örneklî sözlüklerden olan Ferheng-i Şu'ûrî<sup>20</sup>'de de örnek olarak verilen bu meşhur şiiri okumuş olduğunu tahmin edebiliriz. Her iki hiciv de, başka hicivlere karşılık olarak söylenmiş zarif cevaplardır. İlkinde görülen temel mantık ikincide de aynen devam ettirilmiştir. İlkinde yer alan meselin (*Çerâğ-i kizb-râ ne-buved*) yerini ikincide ceza günü sorgusu alır. Nef'î, temel manayı almakla beraber çeşitli eksiltme ve eklemelerle ilki kadar etkileyici bir kıta yaratmıştır. Buna ilmâm demeyi öneriyoruz.

Nizâm-i bî-nizâm er kâfirem hâned

Çerâğ-<sup>21</sup>i kizb-râ ne-buved furûğî

Müselmân hânemeş zîrâ ki ne-buved

<sup>19</sup> Ömer Uyan Şeyhülislâm Yahyâ'nın aşağıdaki beytinin Hâfız'ın gazeliyyâtının ilk beytinden mülhem olduğunu tespit etmiştir:

Sâkiyâ mey sun ki `aşk-ı yârdan bî-tâkatüm

Evveli âsân göründi âhiri ammâ ne güc/G.35-3

"Hafız'ın şu meşhur beytinden mülhem gibidir: "Elâ yâ eyyühe's-sâki edir ke'sen ve nâvilhâ / Ki 'ışk âsân numûd evvel velî uftâd muşkilhâ" (Ey saki! Şarap kadehini dolaştır, sun / (Sun) çünkü aşk önce kolay göründü lakin müşkilleri sonradan ortaya çıktı)." (2022: 52). Ömer Hayyâm ve Hâfız'ınki gibi meşhur beyitler diğer şairler tarafından referans verilmeden de tercüme edilebiliyordu.

<sup>20</sup>Sözlüğün tamamlanma tarihi Nef'î'nin ölümünden çok sonra 1682'dedir. Yukarıdaki ifadelerle söz konusu şiirin bir sözlüğe girecek kadar meşhur olduğunu ifade etmek istedik.

<sup>21</sup>Bu kişinin Nizâmî'd-dîn 'Abdül'-l-melik-i Merâğî olduğu tahmin ediliyor.

Mükâfât-i durûğî coz-durûğî/Nâsîrû'd-dîn-i Tûsî<sup>22</sup> (Müderri-i Razavî, 1354: 618).

*Nizamsız Nizâm kâfir demiş bana*

*Yalandan mumun ışığı olmaz ya*

*Ben de Müslüman diyeyim ona*

*Yalanın karşılığı yalandır zira*

Bize kâfir demiş müftî efendi

Tutalum ben diyem ana müselman

Vardıkda yarın rûz-ı cezâyâ

İkimizde çıkarız anda yalan<sup>23</sup>

Celâleddîn Hümayî, intihâl bahsinde şiire heves etmiş bir gencin, babası Tarab mahlaslı Mîrzâ Ebu'l-kâsım Muhammed Nasîr (ö. 1336)'in bir gazelinin sadece mahlasını değiştirerek kendisinin de bulunduğu bir mecliste okuduğunu anlatır. Aşağıdaki beyit söz konusu şiirin matlaıdır:

Ger berg-i gül-i surh konî pîreheneş-râ

Ez-nâzükî âzâr resâned bedeneş-râ/Tarab-ı Şîrâzî (Hümâyî, 1379:226)

<sup>22</sup>Bu beytin sahibi Ferheng-i Şu'ûrî'de *-Lisânü'l-'Acem* olarak da bilinir- Kemâl-i Hocendî (ö.803/1401) muhatabı ise Kemâl-i İsmâ'il (İsfahânî) (ö.638/1240?) olarak gösterilir (Şu'ûrî Hasan Efendi, 1742: 1744). Ölüm tarihlerinden de görüleceği üzere bu iki şairin hicivleşmeleri imkânsızdır. Aşağıdaki şiirin, Tûsî'nin kıtasından sadece birkaç kelimesi farklıdır (altı çizili kelimeler farklı olanlardır):

Kemâl-i Isfehân ger mülhidem hâned

Çerâğ-i kizb-râ ne-buved furûğî

Müselmân hânemeş men der-berâber (Şu'ûrî Hasan Efendi, 2019: 1744).

Durûğî-râ ne-şâyed coz-durûğî

*Ne çıkar İsfahanlı Kemâl mülhit dese bana*

*Yalandan mumun ışığı olmaz derler ya*

*Müslüman diyeyim karşılığında ben de ona*

*Yalana yalandan gayrısı yakışmaz zira*

Görüldüğü gibi yukarıdaki kıtanın kelimeleri özel isim ve eşanlamlıları ile değiştirilerek kıta yeniden yazılmıştır. Mesh/intihâl sınıfına dâhil edilebilir. Başka şairler de aynı şiiri takdîm, tehir ve müteradif kelimeler kullanarak yeniden yazmıştır:

Dî der-hak-ı mâ yekî bedî goft

Dil-râ zi-gameş nemî-hırâşim

Mâ nîz nikû'ıyeş be-gûyîm

Tâ her du durûğ gofte bâşim/Bahâyî [Link 1]

*Dün hakkımızda biri konuşmuş kötü*

*Üzülmeyelim yaralayıp gönlümüzü*

*Biz onun iyiliğinden dem vuralım*

*Berberce yalan söylemiş olalım*

Bu şiirin *Hediyetü'l-Üdebâ'* da yer alan ve birkaç kelimesi değiştirilmiş bir versiyonu için bkz. (Sâzmân-i İntişârât-i Südmend, ts.: 101). Bu şiirlerin hepsi mesh/intihâl kategorisine girer.

<sup>23</sup>Nef'î'nin kıtası Şeyhülislam Yahyâ'nın aşağıdaki şiiri üzerine söylenmiştir:

Şimdi hayl-i sühân-verân içre

Nef'î mânendî var mı bir şâir

Sözleri Seb'a-i Mu'allakadır

İmrü'l-kays kendidir kâfir/Kıt'a-22

*Gömleğine kırmızı gül yaprağı işlese,*

*Öyle narin ki yaralar bedenini*

Beyit, Nedîm'in meşhur beyitlerinden birine oldukça benzetmekte hatta bir tercüme izlenimi yaratmaktadır:

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder

Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni/Nedîm (ö. 1143)

Türk şairlerinin Fars şairlerine olan etkileri henüz yeteri kadar araştırılmadığı için bu konuda bir fikir beyan etmek oldukça zordur. Tarab-ı Şîrâzî'nin, Nedîm'den yaklaşık iki asır sonra yaşadığını biliyoruz ancak Türkçe bilip bilmediğini ya da Nedîm'i okuduğuna dair elimizde herhangi bir bilgi yok. Kaldı ki mananın asıl sahibinin üçüncü bir şair olma ihtimali de var. Zira sebk-i Hindî şairlerinde bu beyitlere benzeyen örnekler çoktur. Bunlardan birini örnek olarak veriyoruz:

Be-ten bûyâ koned gülhâ-yi tasvîr-i nihâlî-râ

Be-pâ bîdâr sâzed hoftegân-i nakş-i kâlî-râ/Tâlib-i Âmulî (Kahraman, 1378: 55)

*Teni, bir fidan tasvirindeki çiçekleri kokularla bezer*

*Ayağı halıda uyuyan resimleri uyandırıp ayaklandırır*

Sebk-i Hindî şairleri gulüvle süslü bu tarz imgeleri büyük bir incelik (*hayâl-i nâzûk*) olarak görürler<sup>24</sup>. Nedîm'in İran'da Bâkî kadar bilinip bilinmediğini bilmiyoruz. Dolayısıyla şimdilik kaydıyla yukarıdaki beyitlerin tevârüd olduğunu söylemek mantıklı görünüyor. Bununla beraber beyitler sadece benzerlik açısından incelendiğinde ve eğer tercüme için de serîka terimlerini kullanacak olursak selh kategorisine dâhil edilebilir. Nedîm'le Tâlib'in beyitleri arasında ise *ilmâm* vardır. Nedîm, Tâlib'in beytindeki bedenini, tasvirlerle tesir etmesi mantığını yeni bir örüntüye nakletmiş ve hâlihazırda Tâlib'te de bulunan gulüvvü bir derece daha artırmıştır: sevgilinin teni öyle hassas ki ipek elbiseye işlenmiş gülün dikeniyi değil gölgesiyle yaralanıyor. Buna karşın Tâlib'de ise beyte estetik bir değer katan bir isim istiâresi (*hoftegân-i nakş-i kâlî*) bulunur. Nedîm'in beytinin Tarab'inkinden daha üstün bir söyleyişe sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Aşağıda Nef'î (ö.1635) ve Ganî-i Keşmîrî'ye (ö.1666) ait beyitlerde benzer bir imge farklı ifade biçimlerine ve çeşitlemelere konu olur. Nef'î'ye ait olan ilk beyitte,

<sup>24</sup> Rükne'd-dîn Mesîh-i Şîrâzî'ye'e ait aşağıdaki beyit de Nedîm'in beytine bir ölçüde benzer. Sâm Mirzâ (ö. 1566-67) tezkiresinde söz konusu beyti "nâzûk (ince)" olarak niteler:

Gül-i nev-reste-i men ân çünân nâzûk buved hûyeş

Ki mî-tersem şevd âzurde ger çeşm efgnem sûyeş (Salehinia, 2016: 5).

*Yeni bitmiş gülümün mizacı öyle naziktir ki*

*Ona doğru bakınca yaralanır diye korkuyorum*



hızı tasvir edilen atın yedi deryada ayağı ıslanmadan ilerlediği söylenir. Tekrar eden “y (7 defa)”, “h” ve “r” sesleri hız tasvirine eklenerek beyte bir uçuculuk katar. Ondan bir sonraki kuşağa ait bir şair olan Gânî-i Keşmîrî’de ise hemen hemen aynı imgeye “hilalin aksi/yansıması” eklenerek ilkinden farklı bir söyleyişe ulaşılır. Hilâl benzetmesi ise na’l-i zer (altın nal) dolayısıyla: Bilindiği gibi hilal nal için mübtezel bir müşebbehün bihdır (kendisine benzetilen). Ancak şair, bu mübtezel teşbihi yeni bir hayal içinde ele alarak ona yeni bir can vermiştir.

Yedisinde güzer eylerdi nem-nâk olmadan pâyı

Yolu düşse eğer yel gibi gâhî heft deryâya/Nefî K. 18-18

Ân sebük-rev ger zi-deryâ be-güzered na’l-i zereş

Ter nemî-gerded zi-âb-i bahr çün ‘aks-i hilâl (Gânî-i Keşmîrî, 1362: 154)

*Denizde aksi düşen hilal gibi, altın nalı*

*Islanmaz suyla o süratli at aşınca denizleri*

Nefî ve Ganî’nin beyitleri arasında da nakl ilişkisi vardır. Nakl, söz konusu olduğunda herhangi bir etkilenmeden bahsedilemez; nakl, şiir geleneğini iyi benimsemiş şairlerin ortak malzemeyi kullanarak mazmunları yenileyişlerinin temel yöntemidir<sup>25</sup>.

Mün’im Hakkâk ve Neşâtî’ye ait aşağıdaki beyitler, başka birçok şairde de (selh başlığı altında verdiğimiz Nazîrî ve ‘Alî Nakî’ye ait beyitler gibi) karşılaşılabileceğimiz bir temayı takip eder. Sevgili yoksa bahçe seyri acı verici bir tecrübedir. Aşağıdaki iki beyti birbirine daha da yaklaştıran müşterek unsur ise bahçeyle kıyamet/cehennem arasında kurdukları irtibattır. İlk beyitte bu irtibat çok açıktır. Neşâtî’nin beytinde ise bu durum daha üstü örtülü bir şekilde ifade edilmiştir. “Âteş” ve “serv-i hırâmân” kelimelerinin delaletiyle genellikle cennete benzetilen bahçenin bir cehennem ve kıyamet mekânına dönüşmesi beyitteki çağrışım zenginliğini gösterir. Necâtî’nin beyti çok daha zarif bir şekilde söylenmiştir. Dolayısıyla beyitte ilmâmdan bahsedilebilir.

Kıyâmet-est gülîstân be-gayr-i yâr me-râ

<sup>25</sup> Aşağıdaki beyitler arasında da nakl ilişkisi olduğu söylenebilir:

Çeşmi saff-ı müjgân saldukça ider müjgân hücum

‘Askere gayret düşer itdükçe lâbüd şâh ceng/Fehîm 168-3

Meyl itme hatta gâ’ib olur hüsnün ey perî

Şâh olsa nâ-bedîd sipâha ne i’tibâr/Fehîm 47-4

Çu dil mağlûb-i ‘ışk ufted hîred der-ser nemî-mâned

Hezîmet hord çun şeh cür’et-i leşker nemî-mâned/İhlâs (Leçmi Narâyan Şefik, 1223: 3)

*Gönül aşka yenilince başta akıl mı kalır?*

*Şah yenilince askerde cesaret mi kalır?*

Sadâ-yi sûr buved nâle-i hezâr me-râ/Mün'im Hakkâk-i Şîrâzî (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 179).

*Gül bahçesi kıyametir bana yârdan ayrı*

*Sur'un sesi gibi gelir bana bülbülün avazı*

Bâga sensiz bakâmam çeşmüme âteş görünür

Gül-i handânı degül serv-i hırâmâmı bile/Neşâtî G. 122-3

Aşağıda verdiğimiz beyitler sırasıyla Arapça, Farsça ve Türkçe'dir. "Mana"nın ilk hangi dilde söylendiği bilinmemekle birlikte üç beyit de aynı şeyi ifade eder:

وَلَوْ أَنَّ مَا بِي مِنْ جَوِّ وَ صَبَابَةٍ  
عَلَى جَمَلٍ لَمْ يَدْخُلِي النَّارَ كَافِرٌ

*Benim aşkımin ateşi eğer devede olsaydı, iğne deliğinden geçer, kâfir cennete girmezdi* (Muhammed Hüseyin, 1377: 71)<sup>26</sup>.

Metni yayıma hazırlayan Hüseyin Ca'ferî, Muhammed Hüseyin'in belagat kitabından alınan yukarıdaki beytin Farsça ve Türkçelerini de verir fakat yazarlarının kim olduğunu belirtmez. Aşağıda görüleceği gibi Türkçe beyit Fuzûlî'ye aittir:

Ânçi ber-men mî-reved ger ber-şütür refî zi-gam

Mî-zenendî kâfirân der-cennetü'l-mevâ kadem

*Benim başıma gelen gamlar devenin başına gelseydi, kâfirler cennete ayak basardı.*

O gamlar kim mene geldi ba'îrin başına gelse

Çıhar kâfir cehennemden çalar ehl-i 'azâb oynar (Muhammed Hüseyin, 1377: 391)<sup>27</sup>.

Arapça ve Farsça beyitlerin sahipleri eserde verilmediği için etkilenme açısından fikir yürütemiyoruz -belki de beyitlerin tamamı Fuzûlî'ye ait!- ancak beyitlerin birbirinin tercümesi olduğu şüphesizdir. Bu tür beyitlerin mesh -şiir çevirilerinde daima orijinal metne "eklenen" unsurlar olduğu için nesh yani intihâl imkânsızdır- mukabili olduğu söylenebilir. Zira Farsça ve Türkçe beyitler arasında belagat açısından bir fark yoktur. Beytin temel nüktesi gamla zayıflayan devenin iğne deliğinden geçeceği mübalağasıdır. Beyitteki telmih hakkında Mehmet Çavuşoğlu şöyle söyler:

<sup>26</sup>Böylesi bir zayıflık her ne kadar âdeten imkânsız olsa da, aklen imkânsız değildir (Muhammed Hüseyin, 1377:71). Yazar, verdiği örneği iğrâka dâhil ediyor. Bu durum mübalağanın sınıflandırılmasında kullanılan âdet ve akılla ve bunlarla ilgili algıların değişimiyle ilgili yukarıda yürütülen tartışma açısından önemlidir.

<sup>27</sup>Beytin Gölpınarlı neşrindeki hâli aşağıdaki gibidir:

Bu gamlar kim benim vardır ba'îrin başına koysan

Çıkar kâfir cehennemden güler ehl-i 'azâb oynar/ Fuzûlî G. 83-5

““Bendeki bu gamları devenin başına koysalar, kâfirler cehennemden çıkar ve azab çekenler güler oynar” diyerek Kur’ân-ı mecîdin 7. süresi olan A’râf sûresindeki 40. âyete işâret etmektedir. Bu beyitin mazmûnu da o âyettir. Burada da bir noktayı açıklamak istiyorum: Âyet’de «Bizim âyetlerimizi yalan sayıp onlara karşı kibirlenmek isteyenler (yok mu?) onlar için gök kapıları açılmayacak, onlar, cemel iğne deliğine girinceye kadar, cennete girmeyeceklerdir. Biz günahkârları böyle cezâlandırırız” denilmektedir” (1981:28).

Muhammed Hüseyin, beytin Arapçasında *ta’kîd-i ma’nevî* olduğunu belirtir. Aynı durum Farsça ve Türkçesinde de vardır. Zira gamdan zayıflama hemen anlaşılammakta, zihnin birkaç hamlesine ihtiyaç duyulmaktadır. İmgeyi kimin kimden aldığı bilinmemekle birlikte bu üç beyit arasında bir “intihâl”den bahsedilebilir.

### 1.4.3. Sebki Hindî Şairleri Arasındaki Hırsızlık Suçlamaları

Birçok şairin fahriyelerinin temel mevzuunu muhteri olmak, yeni mazmunlar bulmak oluşturur<sup>28</sup>. Denilebilir ki hiçbir dönemde yeni mana bulmak (*ma’nî yâften*) iddiası sebki Hindî şairlerindeki kadar sık işlenmemiştir. Hatta şairin kendi bulduğu bir manayı başka bir beytinde tekrar etmesi (*self-plagiarism*) dahi hoş karşılanmaz. Kelîm-i Kâşânî’ye ait aşağıdaki beyitler bu durumu iyi bir şekilde özetlemektedir:

Mî-nihem der-zîr-i pâ-yi fikr, kürsî ez-sipîhr

Tâ be-kef âverem yek *ma’nî-i berceste-râ*<sup>29</sup>/Kelîm-i Kâşânî

*Berceste bir mısra elde etmek için fikrimin ayağının altına gökyüzünden bir kürsü koyuyorum.*

Çigûne ma’nî-i gayrî berem ki ma’nî-i hîş

Du bâre besten dozî-est der-şeri’at-i men/Kelîm-i Kâşânî (Şemîssâ, 1375: 181).

*Başkalarının imgelerine nasıl el sürebilirim? Kendi bulduğum imgeyi ikinci kez söylemek benim şeriatimde hırsızlık sayılır.*

<sup>28</sup> Alamam ağzuma ben ma’nî-i hâyîdeyi hiç  
Değülem tıfl ki hâyîde idinem iftâr/ K. 8-45 (Mengi 2014: 41). Mesîhî ile Zâtî birbirlerini, mazmun çalmakla itham etmiştir.

<sup>29</sup>Kelîm’in beyti Zahîr-i Fâryâbî’nin bir beytini hatırlatmaktadır:

Nüh kürsi-i felek nihed endîşe zîr-i pâ-yi

Tâ bûse ber-rikâb-i Kızıl Arslan dihed/ K. 31-15

*Kızıl Arslan’ın üzengisini öpmek için fikir, feleğin dokuz göğünü ayağının altına alır.*

Zahîr’in en bilinen beyitlerinden olan bu beyti Kelîm’in, serbet bir şekilde tazmîn ettiğini söylemek daha doğru olur, kanaatindeyiz. Bilindiği gibi meşhur beyitler üzerinde küçük değişiklikler yapılarak şairinin adı zikredilmeden de tazmin edilirdi. Sa’dî-i Şîrâzî, Zahîr’i söz konusu beyti sebebiyle eleştirir:

Çi hâcet ki nüh kürsi-i âsmân

Nehî zîr-i pâ-yi Kızıl Arslan (Şemîssâ, 1386: 246)

Kızıl Arslan’ın ayağının altına gökyüzünün dokuz kürsüsünü koymanın ne gereği var!

Yeni (*garîb*) manalar üretmek aynı zamanda şairin şiirlerini intihâlden koruyan bir önlemdir:

Şi’r-i digeân-râ heme dârend be-hâtır

Şi’rî ki Ganî goft kesî yâd ne-dâred/Ganî-i Keşmîrî (Nazmî, 1343: 275)

*Başkalarının şiirini herkes aklında tutabilir*

*Ganî’nin söylediği şiiri ise hiç himse*

Fars şiirinin her döneminde şairler birbirlerini hırsızlıkla suçlamıştır. 17. asrın ilk yarısı söz konusu suçlamaların zirveye çıktığı bir zaman dilimidir. Hân Ârzû’nun bildirdiğine göre Tuğrâ-yi Meşhedî, çağdaşlarını şiir hırsızlığıyla suçlamıştır (1385: 976). Selîm-i Tahrânî ve Kudsî-i Meşhedî hakkında:

Du duzdend kerde be-hem ittifâk

Yekî ez-Horâsân u diğeri ‘Irak

*Kafa kafaya vermiş iki hırsızdır bunlar*

*Biri Horasan’dan diğeri Irak’tandır*

Kendi çağdaşlarını hırsızlıkla suçlayıp hicvetmesi üzerine Ganî-i Keşmîrî, onun hakkında aşağıdaki şiiri söylemiştir:

Tuğrâ ki buved ruh-i kesîfeş çu cesed

Bâ-ehl-i suhen şode-est düşmen zi-hased

Gûyed ki berend şi’reş erbâb-i suhen

Nâmeş ne-berend tâ be-şi’reş çî resed (1385: 977)

*Tuğrâ’nın ruhu çürümüş ceset gibidir*

*Hasedinden şairlere düşman kesilir*

*Güya şiirini aşırırmış şair zümresi*

*Adını bile anmıyorlar bırak şiirini*

Selîm’in başkalarının manalarını çalmakta meşhur olduğu söylenir<sup>30</sup>. Ona yöneltilen serîka suçlamaları için Ârzû, “*Onun serîkada bulunmadığına bulduğu yeni manalar tanıktır, zira bunları bulan kişi başkalarının mazmununa göz dikmez*”, der (1385: 720). Selîm ise Sâ’ib’i<sup>31</sup> mazmunlarını çalmakla itham eder:

Dîvân-i kî’st ez-suhenânem tehî Selîm

<sup>30</sup> Selîm ise kendi şiirlerinin başkaları tarafından yağmalandığı iddia eder:

Dîvân-i hod be-dest-i harîfân me-dih Selîm

Gâfil me-şev ki gâret-i bâğ-i tu mî-konend

*Divanını dostların eline verme Selîm*

*Bağını yağmalıyor bunlar, uyanık ol!*

<sup>31</sup> Ârzû, kendisine yöneltilen bütün suçlamalarına rağmen Sâ’ib’in, büyük bir engin gönüllük göstererek Beyâz adını verdiği antolojisine Selîm ve Tuğrâ’dan beyitler aldığını söyler (1385: 977).

Tenhâ ne ber-men ân sitem ez-dest-i Sâ'ib-est (Âzâd Bilgrâmî, 1913: 67).

*Kim kaldı divanında şiirlerimin görünmediği?*

*Tek Sâ'ib'in elinden değil ki herkesten çekiyorum*

Tuğrâ, Selîm hakkında “*Köhne duzd-i şâ'irân ya'nî Selîm* (Şiirin kıdemli hırsızı yani Selîm)” mısraını söylemiştir (1385: 720). Ârzû, intihal suçlamalarına daha soğukkanlı yaklaşır. Yeni mazmun arayışında olan şairlerin mizaçlarındaki benzerliğin (ez-cihet-i ittifâk-i tabâyi') tevarüdlere sebep olabileceğini belirtir (1385: 721).

Yukarıda işaret ettiğimiz gibi belagatte ele alınan serîka daha genel bir manada hatta metinlerarasılık terimine oldukça yakın bir manada kullanılır. Hırsızlık suçlaması, mananın olduğu gibi alınıp yeni bir şey eklenmediği yani intihâl söz konusu olduğunda yöneltilir. 17. asrın önemli şairlerinden Gânî-i Keşmîrî de sirkatle suçlanmış ve kendisini savunmak için aşağıdaki beyti söylemiştir:

Ber ne-dârîm zi-eş'âr-i kesî mazmûnî

Tab'-i nâzûk suhen-i kes ne-tevâned ber dâşt (Ganî-i Keşmîrî, 1362: 45).

*Kimsenin şiirinden bir mazmun olsun kaldırmadık*

*İnce yaratılışlı kimse, başkalarının sözünü kaldıramaz<sup>32</sup>.*

Bu dönemdeki serîka suçlamalarını Âzâd Bilgrâmî'nin *Serv-i Âzâd* adlı tezkiresinden takip etmek mümkündür. Söz konusu eserde 46 (24 çift) “intihal” örneği beyit bulunur. Beyti örnek verilen şairler arasında Sâ'ib-i Tebrîzî, Bîdil-i Dihlevî, Mîrzâ Celâl Esîr, Vâhid-i Kazvînî, Vâ'iz-i Kazvînî ve Fıtrat gibi dönemlerinin en meşhur şairleri vardır (Âzâd Bigrâmî, 1913: 70-72). Taftazânî'nin serîka konusundaki görüşlerini aktaran Âzâd, verdiği örneklerdeki benzerliklerin tevârüd<sup>33</sup> olduğuna karar verir (Âzâd Bigrâmî, 1913: 69-70). Bunlardan birkaçını aşağıda örnek olarak veriyoruz:

<sup>32</sup> “Ber dâştên” fiili ilk mısradaki “çalmak” anlamıyla, ikinci mısradaki ise ilk mısradaki manasının yanında “tahammül etmek” anlamıyla da kullanılıyor. Sebki Hindî şiirinde sıklıkla rastlanan bu kelime oyunlarına İranlı araştırmacılar *karikelimator* adını vermektedir. Tezkirelerde “ihâm” üslubuna (*tarz-ı ihâm*) (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 45) sahip olduğu belirtilen Ganî-i Keşmîrî'nin şiirinde karikelimatorlara daha çok rastlanır.

<sup>33</sup> Celâleddîn Hümâyî, tevârüde aynı gazele yazılan nazirelerde daha fazla rastlandığını söyler. Vezin ve kafiye mecburiyetleri bu durumun artmasında etkilidir. Kendi başına da böyle bir durumun geldiğini bir anekdotta zikreder. Tevârüdün bir diğer temel sebebi ise okunup unutulmuş şiirlerdir. Hümâyî, etkilenmenin kesin bir şekilde bilinmediği durumlarda şiirlerde tevârüd olduğunun belirtilmesini öğütler. Ancak bu tür durumların divanların birçok yerinde görülmesinin etkilenmeye işaret ettiğini de söyler (1389: 245-246). Recâizâde Mahmûd Ekrem, Hümâyî ile benzer şeyleri söylüyor: “Tevârüd gayr-i ihtiyârî bir keyfiyettir. Yani unutulmuş bir şeyin kendi kendine ve bilâ-terâkub tevârüd edivermesidir. Mesela tehattur, bir şâirin bazı eş'ârını bize rivâyet etdirir. Tevârüd ise yazdığımız veya söylediğimiz şeylerde başkalarının efkâr ve ibârâtını kendimizin dahi haberimiz olmaksızın bize istimâl etdirir... *Bu hâl, pek büyük üdebâda bile vâki olur. Şu kadar ki vukuu pek nâdir olduğu için mâzur addolunur. Yoksa zamânımızda bâzen görüldüğü gibi kesret-i vukuu hâlinde o, âdetâ bilerek irtikâb olunmuş demek olacağından tevârüd değil, sirkat yahut intihâl demek iktizâ eder*” (Olgun, 1994: 172-73). Ahmed Cevdet Paşa, özellikle tarih düşürmelerde tevârüde sıklıkla rastlandığını ifade eder (Çandır, 1996: 167).

Çün keşem bâr-i girân-i gam-i dûrî k'ez-za'f

Nigeh-i hod ne-tevânem zi-ruhet ber dârem/Selîm-i Tahrânî (Âzâd, 1913: 70).

*Zayıflıktan kendi bakışımı bile yüzünden kaldıramazken*

*Ayrılık üzüntüsünün ağır yükünü nasıl kaldırabilirim?*

Zi-nâtevânî-i hod in kadar haber dârem

Ki ez-ruhet ne-tevânem ki dîde ber dârem/Kelîm-i Kâşânî (Âzâd, 1913: 70).

*Takatsizliğim hakkında şu kadarını bilirim:*

*Gözümü yüzünden kaldırmaya kudretim yok*

Çağdaş olan bu iki şairden beyti kimin daha önce söylediği bilinmemekle beraber Selîm'in beyti daha belîğdir. Aşağıdaki beyitlerin birbirinden neredeyse hiçbir farkı yoktur. Sadece birkaç kelimesi değiştirilmiştir.

Meşşâte-râ cemâl-i tu dîvâne mî-koned

K'âyîne-râ hayâl perî-hâne mî-koned/Selîm

*Makyözü, güzel yüzün divane ediyor*

*Aynayı hayalin perili köşke çeviriyor*

Dil-râ nigâh-i germ-i tu dîvâne mî-koned

K'âyîne-râ ruh-i tu perî-hâne mî-koned/Sâ'ib

*Gönlümü sıcak bakışların divane ediyor*

*Yanakların aynayı perili köşke çeviriyor*

Her kes ki dîd rûy-i tu dîvâne mî-şevd

Âyîne ez-ruh-i tu perî-hâne mî-koned/Ganî (Âzâd Bilgrâmî, 1913: 68).

*Yüzünü görenler deli divane oluyor*

*Yanakların aynayı perili köşke çeviriyor*

17. yüzyıl şairlerinden olan Hindistanlı Mîr Muhammed Azîm Sebât, Hazîn-i Lahîcânî'nin divanında 500 intihal örneği tespit etmiştir (Faruqi, 2004: 27). Hân Ârzû

---

Bunlara deyimleri de ekleyebiliriz. Aşağıdaki örneklerde “çeşm ez-cihân besten” ve “çeşm ez-âlem pûşiden” deyimlerinin ikisi de tasavvufi bir deyim olarak “dünyevi alakaları, zevkleri kesip dervişlik yoluna girmek” anlamında kullanılır. Şevket bundan dolayı dervişlik ve doğruluk sembolü olarak asayı kullanmıştır. Her iki şair de bu deyimlerin hakiki anlamına (gözünü kapamak) da göz kırparak (ki buna *kinaye* denir) benzer beyitler yazmışlardır. Beyitler arka arkaya okunduğunda sanki Kelîm'in sorusuna Şevket cevap vermiş izlenimi de uyanıyor. Şevket-i Buhârî'nin beyti daha sufîyanedir:

Bî-dîde râh eger ne-tevân refî pes çirâ

Çeşm ez-cihân çu bestî ez-û mî-tevân guzeşt?/Kelîm-i Kâşânî (Nazmî, 1343: 341)

*Göz olmadan yol yürünmüyor madem, nasıl*

*Dünyaya gözünü yumarak geçebilirsin ondan?*

Çu ne'bved râstî ne'tvân zi-âlem çeşm pûşiden

Nigeh dârî ez-in kûrî Hudâyâ bî-'asâyân-râ/Şevket-i Buhârî G. 106-6

*Yol doğru olmayınca, göz yumup dünyadan geçilemez*

*Ya Rabbi, asası olmayanları bu körlükten sen sakla*

da yine Hazîn'in divanında birçok intihal örneğine işaret eder (Şefî'î Kedkenî, 1385: 55-57). Hân Ârzû, Hazîn'e ait aşağıdaki beyti verdikten sonra beyit hakkında şunları söyler:

Hâr-i terem ki bârem ber-dûş-i bâğ u bostân

Dihkân-i bî-mürüvvet bî-câ demând mâ-râ

*Yaş bir dikenim bostanın sırtına yük*

*İnsafsız rençber boşa yeşertti bizi*

“Şeyh’in divanında ibtizal (tekrar eden mazmunlar), kalemin dilinin sayamayacağı kadar çoktur, ancak Sayın Şeyh bu beyitte garip bir hüner göstermiş, iki ustanın beytini bir beyte sığdırmayı becermiş! İlk beyit Fasîhî-i Herevî’ye ait:

Hâr-i terem ki tâze zi-bâğem derûdeend

Mahrûm-i bostânem u merdûd-i âteşem

*Yaş dikenim bir bağdan yeni biçilmiş*

*Bostandan kovulmuş ateşten sürülmüş*

İkinci beyit Molla Zevkî-i Eristânî’ye ait:

Ne şükûfeî ne bergî ne semer ne sâye dârem

Heme hayretem ki dihkân be-çi kâr keşt mâ-râ” (Şefî’î Kedkenî, 1385: 57).

*Ne açmış bir çiçeğim ne yaprağım*

*Ne meyvem ne de gölgem var*

*Rençber hangi akla dikti beni şaşarım*

Özgün imgeler bulmakla övünen Sebk-i Hindî şairlerine kendilerinden önceki şairlere göre daha fazla intihal ithamlarının yöneltmesinin sebebi ne olabilir? Faruqi, çelişkili görünen bu durumu 17. yüzyıla kadar aynı anlama gelen “ma’nî ile “mazmun”un birbirinden ayrılmasıyla izah eder. Ona göre “ma’nî” temaya ve müptezel bir hâle gelmiş metaforlara işaret eder. Mazmun ise metaforlara sanki birer hakikatmiş gibi yaklaşılmasından doğmuştur, yani metaforun metaforudur. Dolayısıyla “ma’nî” ortak havuzu, Şeyh Gâlib’in sözleriyle söyleyecek olursak “mîrî mal”ı, mazmun ise ortak havuzdan alınan malzemenin yeni ilişkilere sokulmasıyla (yani mecâzî anlam üzerinden yeni mecazlar yaratılmasıyla) üretilen “özümlü” imgeleri ifade eder. Ma’nî ve mazmun aynı şey olduğunda gerçek bir intihalden de söz edilemez. Sebk-i Hindî şairlerinin intihal konusunda dikkatli olmaları ve hassas bir hâle gelmelerinin nedeni tam da vadettiklerini yapmalarında, mazmun yaratmalarında (*mazmûn-âferînî*) yatar (2004: 27-28).

## İKİNCİ BÖLÜM

### GAZELİN DOĞUŞU, TARİHSEL GELİŞİMİ ve SEBK-İ HİNDİ

#### 2.1. Kasîdenin Bir Bölümü Olarak Gazel

Andras Hamori'ye göre İslam öncesi Arap şiiri kabaca ikiye ayrılabilir: belirli bir konuya odaklananlar ve görünüşte ayrı veya zayıf olarak birbirine bağlı birkaç motifi bir araya getirenler<sup>34</sup>. İlkine kıt'a, ikincisine kaside adı verilir. Belirgin bir kompozisyona sahip olan kaside birinci gruptaki şiirlere göre daha girift, tasvirici ve tahmin edilebilirdir. Buna karşın kıt'alar belirli olaylar üzerine çağrışımlarla ilerler ve onları öyküleştirir (1974: 6). Her iki gruptaki şiirleri birbirinden ayıran, muhtevalarıdır. Kaside politematik, kıt'a monotematiktir. Kıt'alar genellikle daha kısadır ve kasidelerdeki kompozisyona sahip değildir. Mesela, İbn el-Rûmî'nin Vahîd adındaki şarkıcıyı<sup>35</sup> vasf ettiği elli sekiz beyitlik şiiri<sup>36</sup> aslen bir kıt'adır. Şair bu şiirinde şarkıcının bedenini ve şarkı okuyuşundaki güzelliği tasvir etmiştir. Abbasiler dönemi kasidesi üç bölümden oluşan İslam öncesi veya Emevîler dönemi kasidesinden farklı olarak çoğunlukla iki bölümden oluşmaktadır: nesîb ve medh (Motoyoshi, 2003: 134). Ancak bir Abbasi dönemi şairi olan İbn al-Rûmî'nin kasidesi sadece nesib kısmına sahiptir. Şair şiirini nesiple sonlandırarak ve sadece güzeli tasvir ederek muhteva bakımından bir kıt'a yazmıştır. Kısaca şiirin uzunluğu onun türünü belirlemez. Teorik eserlerde kasidenin ve gazelin uzunluklarına dair bazı beyit sayıları verilir ancak bu sayılar ortalamayı yansıtmaktan öte bir anlam ifade etmez.

İslamiyetin ilk dönemindeki edebiyat araştırmacıları, belirli bir tema üzerine kurulmuş şiirlere sanki daha büyük bir bütünden koparılmış gibi kıt'a, yani parça adını verdiler. Kaside ise kıt'adan farklı olarak üç bölümlü (tripartite) bir yapıya sahipti. Bu yapı ilk dönem Arap şiirinin örneklerinden ve farklı koleksiyonlara göre yedi veya on adet olan Mu'allaka<sup>37</sup> şiirlerinde kendisini bize açık bir şekilde sunmaktadır (Cachia, 2004: 4). Kasidenin giriş bölümüne nesîb, teşbîb veya gazel/tagazzül adı verilir. Kasidenin bu bölümü kayıp sevgili hakkındadır. Şair ve kimi durumlarda yanında olan birkaç arkadaşı çölde seyahat etmektedir. Bir zamanlar sevgilinin konakladığı yerle ve

<sup>34</sup> İsmail Durmuş, Arapların en eski manzumelerinin belirli konular üzerine irticalen söylenen ve bütün beyitleri birbiriyle kafiyeli olan "recez" olduğunu söyler (2019: 208).

<sup>35</sup> Abbasi döneminde ortaya çıkan ve erkek meclislerinde de bulunan bu şarkıcılar hakkında bilgi için bkz. *The Epistle on Singing-Girls of Jahîz*, ed. with translation and commentary, A. F. L. Beeston (Warminster, Wilts, U.K.: Aris and Phillips, 1980). Beeston kayne adı verilen bu köle şarkıcıları geşalara benzetmektedir. (1980:2).

<sup>36</sup> Kıt'anın tamamı için bkz. (Motoyoshi, 2003: 126-133).

<sup>37</sup> Şiirler altınla yazılıp Ka'be'nin içine asıldığı için bu adı almıştır.



buradan ayrıldıklarına işaret eden kamptan geriye kalan eşyalarla karşılaşılır. Şair, konak yerinin bu harabe ve ıssız görünümü karşısında duygularını anlatmaya başlar ve harabelerin hâline ağlar. Bu bölüm, sevgiliyle geçirilen güzel günlerin hatırlandığı nostaljik bir bölümdür<sup>38</sup>. Bununla beraber erotik yanı olan beyitler de bu bölümde bulunabilir. Bazen birkaç hazırlayıcı beyitle (bunlar İmru'l-Kays'ın dört şiirinde görüldüğü üzere “genellikle kuşlar daha yuvalarındayken yola çıkarım” gibi klişe ifadelerdir<sup>39</sup>) bazen de doğrudan ikinci bölüme geçilir. Şairin çöl manzaralarını ve bineğini (bu binek deve veya attır) tasvir ettiği, avcılıktaki ve savaştaki yeteneğini anlattığı ve kasidede tasvirin (vasf) en çok kullanıldığı bu bölüme yolculuğu işlediği için *rahîl*<sup>40</sup> adı verilmiştir (Cachia: 2004: 4-6)<sup>41</sup>. Araplar miskinçe oturmakta nazarlarında faziletlerin en büyüğü cömertliği temin edecek olan servet için seyahat etmeyi yeğlerlerdi (Abdulcelil, 1363: 37). Üçüncü bölümde şair varacağı yere ulaşır ve kasidesinin ana temasını geliştirir. Bu tema katıldığı bir savaş hakkında veya barış yapanların övgüsü hakkında olabilir. Şair kimi zaman eğlenmesini bilmekle ve kimi zaman ise misafirperverlikteki cömertliğiyle övünür. Ancak en sık başvurulan medîh, şairin kendi kabilesini övmesi şeklinde görülür (fahr)<sup>42</sup> (Cachia, 2004: 7-8). Zira Câhiliye döneminde kişinin kaderi kendi kabilesinin kaderine sıkı sıkıya bağlıydı;

<sup>38</sup> İlk dönem Arap şiirinden ve özellikle Mütenebbî'den etkilendiği araştırmacılar tarafından sıklıkla dile getirilen Hâkânî-i Şirvânî'nin “Medâ'in Harâbeleri” şiiri de *atlat* ve *bükâ* temalarının işlendiği ve geçmişe duyulan hasretin yoğun bir şekilde hissedildiği bir kasidedir. Kasidenin matla beyti:

Hân ey dil-i 'ibret-bîn ez-dîde 'iber kon hân

Eyvân-ı Medâ'in-râ âyîne-i 'ibret dâ

*Ey ibretleri gören gönül, ibretler alıp ağla ha!*

*Medâ'in sarayını ibret aynası say ha!*

Hâkânî'nin şiirinde görülen açılış kısmında attan inip harabelere yüz sürme teması da Arap şiirinde sıklıkla karşımıza çıkan bir temadır. Ancak Hâkânî'de kayıp bir sevgilinin yerine Sasani İmparatorluğu'nun şaşalı günlerine duyulan özlem dile getirilmektedir. Bu da onu hayatın geçiciliğini duyumsatan *zühdiyyelere* yaklaştırır. Bu kaside ve Hâkânî hakkında bilgi için bkz. Karaköse, Saadet ve Akdeniz, Metin (2018). “Hâkânî'nin Medâyin Harâbeleri Kasidesi Şerhi ve Türkçe Tercümesi”, *TAED*-62, 83-110. Abbâsî dönemi şairi Buhturî, Hâkânî'den önce bu harabeler hakkında bir kaside yazmıştır. Buhturî'de de Hâkânî'nin şiirinde bulunan *atlat*, *vasf* ve *fantazi* (geçmiş dönemleri hayalinde canlandıran nostaljik bölümler) vardır (Sperl, 2006: 365).

<sup>39</sup> Muallaka şairlerinden olan Lebîb'in geçiş cümlesi daha ilginçtir: Ne zaman ve nerede olacağı belirli olmayan bir birliktelik için duyduğunuz özlem hakkında konuşmayı kısa kes/Bir sevginin en iyi koruyucusu mola verip konaklamaktır. (Cachia, 2004: 6).

<sup>40</sup> Bu bölüme tasvir adı da verilir (Durmuş, 2019: 210).

<sup>41</sup> Nesîb ve rahîli birbirinden ayırmayan Abdulcelil ikisine birden *nesîb* adını verse de bu kullanım yaygın değildir (1363: 35).

<sup>42</sup> Kendisi de bir prens olan İmru'l-Kays'ta medîh bulunmaz. Bu durum Osmanlı'nın sultan şairleriyle paralellik gösterir.

kendisi için felaket olan şey kabilesi için de felaketti, kendisi için sevinç kaynağı olan şey kabilesi içinde sevinç kaynağıydı<sup>43</sup>. Bu durumu Öğmüş şöyle izah eder:

*“Fert ancak mensup olduğu veya sığınıp anlaşma yaptığı kabile sayesinde korunup haklarını talep edebilirdi. Ferdin haklarını gözeten, onun can, mal, namus, şeref ve haysiyetini emniyet altına alan kabileydi. Bu sebeple fert için kabile büyük önem arz eder, savaşta ve barışta bütün varlığını kabilesi için ortaya koyardı”* (2012: 30).

Bazı modern araştırmacılar, bu üçlü yapıyı sonatların ve mitlerin yapısıyla kıyaslamıştır. Kasidenin bölümleriyle mitlerin bölümleri arasında paralellikler kurulabilir. Mesela; mitlerin yapısını oluşturan üç bölüm -birinci bölüm cennetin kaybedilişi, ikinci bölüm kahramanın yurdundan ayrılması ve arayışı, üçüncü bölüm kahramanın yeniden doğuşu- kaside bölümleriyle benzerlik arz etmektedir (Cachia, 2004: 9). Allen da yokluk, mahrumluk ve nostaljiden varlık, bolluk ve hayatın kutsanışına doğru bir seyir izleyen kasidenin ritüelistik yönüne işaret eder (2003: 78). Buna karşın İbn Kuteybe, nesibi şairin dinleyicisiyle kurmaya çalıştığı dostane ve empatik ilişkiyle; ikinci bölümdeki çevrenin tasvirini gerçeklik hissini uyandırmakla; üçüncü bölümü ise bir çöl adamı için gerekli olan niteliklerin (kahramanlık, yiğitlik, güçlü bir kabileye sahip olmak, cömertlik vs.) yüceltilmesiyle açıklar (Cachia, 2004: 9). Hicrî 2. ve 3. asır âlimlerinin kesin bir kaide hâlinde tespit ettikleri kasidenin bu tertibine uymayan örneklere de sıklıkla rastlanmaktadır (Çetin, 1973: 73), (Allen, 2003: 77).

Yukarıda üçüncü bölümün genellikle medh olduğu ve kasidenin ana temasını oluşturduğu söylendi. Ancak bu bölümde Arap edebiyatının önemli türlerinden (agrâz, esnâf, esâlib, envâ<sup>44</sup>) sayılan ve medhin karşısında yer alan hicâ’ yani hiciv de yer alabilirdi. Hicâ’ genellikle şairin bağlı bulunduğu kabilenin düşmanı olan kabileyi hicvetmek için kullanılmasına rağmen belirli şahıslara da yönelebilirdi. Câhiliye dönemi şiirini Emeviler döneminde sürdüren Cerîr, Ferezdâk ve el-Ahtâl’in birbirlerini hicvettikleri şiirler (*nakâ’iz*) hiciv şiirlerinin en meşhurlarıdır (Abdulcelîl, 1363: 71).

Kaside Arap edebiyatının türlerini belirlemek için temel kaynaktır. Arap edebiyatında ortaya çıkan bütün türler, kasidede bulunan ham hâldeki motiflerden

<sup>43</sup> Roger Allen, Ta’abbata Şarran, Urve ibnü’l-Verd, el-Şenferâ gibi serseri ve haramî (*su’lûk*) şairlerin şiirsel personalarının, kabilenin temsil ettiği iyi hasletlerin yokluğunda ne gibi kötü durumların olabileceğinin altını çizmeye hizmet ettiğini belirtir (2003: 68).

<sup>44</sup> Arap edebiyatındaki türler için bkz. Meisami, Julie Scott (1998). “genres”, *Encyclopedia Of Arabic Literature*, (ed. Julie Scott Meisami ve Paul Starkey), Routledge, London. s. 243-44.

gelişmiştir (Durakovic, 2015: 191). Arapçada amaç anlamına gelen *garaz*, terim olarak tür demektir. Kaside ise birden fazla temaya sahip olduğu için yine birden fazla türü kapsamaktadır. İbn Reşîk Kayravânî Arap şiirinde dört temel türün (*erkân*-direkler) kabul edilmiş olduğunu söyler: medh, hicâ', nesîb, risâ'. Bu dört türe karşılık gelen duyguların sırasıyla arzu, korku, zevk ve hiddet olduğunu belirtir. Bu "rükn"ler kendi içinde alt dallara ayrılır. Örneğin; "şükr" medhin alt dalı olup arzuyla, "iti'zâr"<sup>45</sup> (özür dileme)" ve "isti'tâf (duygudaşlık bekleme/arama)" korkuyla, "şevk (tutkulu, ateşli hasret)" nesîbin alt dalı olup zevkle, "teva"ud (tehdit etme)" ve "'itâb" ise hiddetle ilgilidir. Türleri uyandırdığı duygularla açıklayan bu teori en güzel ifadesini, Emevî halifesi Abdullâh Mervân'ın "bugün şiir yazmayacak mısınız" sorusuna şair Artâh ibn Süheyye'nin verdiği cevapta bulur: "Ne üzgün ne de kızgınım, ne içiyorum ne de arzu edeceğim bir şey var... Şiir ise ancak bu hallerden birinde oluşur." (Meisami, 2006: 27). Ebû Rummânî ise bunlara "fahr" ve "vasf"<sup>46</sup> da ekler. Daha sonraki araştırmacılardan İbn Vehb gibi bazıları, "vasf"ı "medh"ın parçası addettiler ve türleri (esnâf) temel olarak dörde ayırdılar: medîh, hicâ, hikme ve lahv (zevk). Her "sımf" ise alt dalları olan "fünûn"lara ayrıldı. Mesela medîh "sımf"; merâsî, iftihâr, şükr ise onun "fenn"leri oldu. Ancak araştırmacıların büyük çoğunluğu türleri, medh (risâ, iftihâr, teşbîb, nesîb, hikme, vasf'ı kapsar) ve hicâ' (medhteki alt dalların tam tersi özelliklerini kapsar) olmak üzere ikiye ayırmaktaydılar. Daha sonra habsiyye, filiyyât<sup>47</sup> (fil tasviriyle ilgili şiirler), birzavniyyât (ata yakılmış mersiye) gibi birçok tür ortaya çıkmakla birlikte bunlar medhin veya hicâ'nın alt dalları olarak görüldüler (Meisami, 1998: 243-244). Buna benzer olarak, temadan veya ona uygun düşen duygulardan ziyade şiirde ele alınıp tasvir edilen belirli nesnelere veya mekânlara göre isimler alan yeni edebî türlere gerek Arap edebiyatında (zühdiyye, hamriyye<sup>48</sup>, tardiyye<sup>49</sup> vs.) gerekse İran ve Türk

<sup>45</sup> En-Nâbiğâ'nın Hira valisi Nu'mân'dan özür dilediği şiirleri bu türün en iyi örnekleri olarak bilinir (Abdulcelîl, 1363: 49).

<sup>46</sup> Bu kelime daha sonraları İran şiirinde "medh"le eş anlamlı olacaktır. Nitekim "Der-Vasf-ı Şâh", "Der-Vasf-ı Esb-i Pâdişâhî" gibi kaside başlıklarında bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Osmanlı Türkçesinde de bu kelime övmek anlamında kullanılmaktadır. Nasreddîn Hoca ile Timur hakkında anlatılan ve en eski Hoca fıkralarından olan bir fıkra Timur Hoca'ya "beni vasf et, bakalım" yani "beni öv" der. Şeyh Gâlib'in aşağıdaki beytinde de bu anlamda kullanılır.

Gâlib ma'ârifin de safâsı yeter velî  
Cânân vasfıdır hele aslı tegazzülün

<sup>47</sup> Arap edebiyatında bu türün ortaya çıkmasından çok sonraları Hindistan'da hayatını sürdüren sebk-i Hindî'nin İranlı büyük şairi Kelîm-i Hemedânî de Şâh Cihân'ın fillerini övdüğü/vasf ettiği bir kaside yazmıştır. Bu durum şiirlerde ele alınan mevzuların coğrafyayla da bağlantılı olduğunu göstermektedir.

<sup>48</sup> Şarap vasfı hakkındaki şiirler demek olan hamriyye, Abbâsî devri şairi Ebû Nüvâs'ın gelişiminde etkili olduğu şiiri türüdür. Bu tip şiirlerin ortaya çıkmasının sebepleri ve gazelin oluşumuna etkisi için bkz. Kennedy, Philip F. (1997). *The Wine Song In Classical Arabic Poetry - Abû Nuwâs and the Literary Tradition*, Clarendon Press, Oxford.

edebiyatında (şekvâiyye, sevgendnâme, esbiyye veya Türk edebiyatındaki adıyla rahşiyye vs.) sıklıkla rastlanır<sup>50</sup>.

## 2.2. Bağımsız Bir Tür Olarak Gazelin Ortaya Çıkışı

İster kasidenin girişini oluştursun isterse bağımsız (kıt'a) olsun aşkı konu alan kısa şiirlere gazel denir. Arapçada sülasi mastar ve isim olan gazel, muhtelif manalara sahip olmakla birlikte daha çok “kadınlarla söyleşmek, flörtleşmek, gençlikten söz açmak, kadınları vasf etmek” anlamlarına gelir (Şemîssâ, 1975: 11). Aşk hakkında şiir söyleyen şaire “gazil”, âşıkane şiirler söylemeye ise “tagazzale” denir (Meisami, 1998: 249). Gazele nesîb veya teşbîb adları da verilir. Elbette bazı eski araştırmacılar nesîb ve teşbîbi birbirinden ayırmışlardır. El-Mu'cem'de, “nesîb aşk ve âşıklıkla ilgili beyitlerdir”, denir. Teşbîb için ise “şairin başından geçen vakayla ilgili olup hasb-i hâl özelliği gösterir”, denir. Ancak bu ayırım sadece nazariyede böyledir yoksa hiç kimse anlatılanların şairin başından geçenlere uygun olup olmadığını bilemez. Esasen Fars edebiyat tarihinde yer alan şairlerin çok azının -Arap şairlerinin tersine- gerçek sevgilileri bilinir. Örneğin, Mu'izzî gazellerinin sadece birinde müzisyen sevgilisinin adını vermiştir<sup>51</sup>. Bu durumun Şems-i Kays da farkında olmalı ki “şairler bu ayrıma dikkat etmedikleri için kasidelerin başında yer alan ve baharı, aşkı ve âşıklığı ve zamaneden şikâyeti anlatan şiirlere nesîb veya teşbîb adı verilir”, der (Şems-i Kays, 1314: 304-306). Dakâyiku'ş-Şi'r'de nesîb ve gazelin aynı anlamda olduğu belirtilmiş ve nesîbin, memduhun şiire rağbet etmesi için kasidenin girişine yerleştirilen gazel olduğu söylenmiştir. Teşbîb içinse -el-Mu'cem'deki tarif izlenerek- kasidenin başında bulunan ve gerçek bir olayı veya şairin hasb-i hâlini anlatan şiir denmiştir<sup>52</sup> (Halâvî, ts.: 84-85).

<sup>49</sup> Tardiyye, av şiirleri olup Arap edebiyatındaki en iyi örneklerini Abbâsîler döneminde vermiştir. Daha sonra İran edebiyatına intikal eden tardiyyelerin yazılmasında memduhun avlanmaya düşkün olup olmaması oldukça etkilidir. İki çağdaş şair olan Enverî ve Hâkânî divanları bu bakımdan incelendiğinde oldukça ilginç sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Hâkânî'de bir düzine kadar olan tardiyyelere karşın Enverî divanında tardiyyeye rastlanmaz. Hâkânî'nin bu kadar çok tardiyye yazmasının asıl sebebi mahlasını da kendisine nisbetle aldığı avlanmayı seven Harzemşah padişahı Hâkân-ı Ekber Minûçehr olmalıdır.

<sup>50</sup> Fars edebiyatındaki türler için bkz. Restegâr. Klasik Türk edebiyatındaki türler için bkz. Canım, Rıdvan.

<sup>51</sup> bkz. Divân-ı Mu'izzî g. 55/son beyit.

<sup>52</sup> Aşağıdaki gazel Şems-i Kays'ın teşbîb tanımını için kullandığı “vakaya uygunluk” ve “hasb-i hâl ifade eden mektup üslubu” ifadelerine uymaktadır.

1. Selâm 'aleyk ey cefâ-pîşe yâr  
Kucâyî vü çûn dârî ahvâl-i kâr

*Selam ey cefalı sevgili,*

*Neredesin işler nasıl gidiyor?*

2. Eger baht bâ-men muhâlîf şode'st  
Tu bâ-vey muvâfik me-şov zînhâr

*Eğer talih bana muhalif olmuşsa*

*Sen de ona uyma zinhar!*

İbn Reşk, *el-'Umdeti fi-Sinâ'ati'-Şi'r ve Nakdihi* isimli eserinde nesîbi ikiye ayırır: Birincisi çölden, göçten, gökgürültüsü ve şimşekten, ovalardaki bağlardan, deve isimlerinden, rüzgârın esişinden, pınarlardan vs.den bahsedenler; ikincisi ise şehirde yaşayan şairlerin yazdığı -hadârî- ve içinde cefa, hicran, rakip, düşman, şarap, saki, çiçek isimleri ve şehir yaşamının anlatıldığı nesîbler. Görüldüğü gibi İbn Reşk'in bu ayrımı daha çok bedevî/uzrî ve hadârî gazeller<sup>53</sup> arasındaki ayrıma benzemektedir (Şemîssâ, 1375: 38). Reşîdü'd-dîn Vatvat ise teşbîbi "ma'şûkun ve âşıkın hâllerini anlatan kasidenin girişinde yer alan şiirler" olarak tarif eder ve "buna nesîb veya gazel de denir ancak teşbîb daha yaygındır", der. Nesîblerde sıklıkla sevgilinin kendisine benzetildiği "gazâl" ise "dişi ceylan" ve "doğan güneş" anlamına gelmektedir (Turan, 2016: 31).

Gazel, miladi 6. asırdan itibaren hem bedevî hem de Hirâ'daki Lahmîd<sup>54</sup> sarayıyla bağlantılı olan şairlerin kasidelerinin nesîb bölümünde görülmektedir. Gazelin "keşfi"ni İbn Hizâm'a, el-Muhallîl ibn Râbi'â'ya veya İmrü'l-Kays'a bağlayanlar vardır. Son ikisinde aşk şiiri övünmeyle (fâhr), el ele yürür. İslam öncesinde gazelin ilk örnekleri nesîbdeki temalardan olan atlarda görülür (Meisami, 1998: 249).<sup>55</sup> Eski şairlerden kaside gibi belirli bir kompozisyona sahip olmayan kısa şiirler de intikal etmiştir. Bunların bir kısmının kasidenin parçaları, bir kısmının ise aslında da eldeki hâliyle söylenmiş şiirler olduğu sanılmaktadır (Çetin, 1973:74). Emevî dönemine geldiğinde Iraklı şairler nesîb/gazellerini az çok müstehcen bir şekle büründürmüşlerdi. Bunun karşısında kent yaşamını yansıtan yeni temaları şiire sokmak

---

3. Çi gûyem me-râ bâ-gam-ı tu hoş-est  
Ki coz-gam ne-dârem zi-tu yâdigâr

*Ne diyeyim? Gamınla hâlim hoş*

*Zira gamdan başka senden yâdigâr kalan yok*

4. Hatâyî ki kerdem be-men ber me-gîr  
Cefâyî ki kerdem zi-men der güzâr

*İşlediğim hatâyî affet,*

*Yaptığım eziyetten geç!*

5. Cevâb-i selâm rehî bâz dih

Selâm 'aleyk ey cefâ-pîşe yâr (Enverî, 1379: 447; G. 162)

*Selamıma cevap ver bir yol,*

*Selam ey cefalı sevgili!*

<sup>53</sup> Uzrî ve Hadârî gazel anlayışının oluşumu, Fars ve Türk edebiyatlarına etkisi hakkında geniş bilgi için bkz. Armutlu, Sadık (2020), *Gazel Felsefesi Gazelde Beşerî Aşkın Kaynaklarını Aramak (Hadârîlik-Uzrîlik)*, Kesit Yayınları, İstanbul.

<sup>54</sup> Hira sarayının şairleri destekleyip onlara cömertçe caizeler vermelerinin en bariz örneği Hira valisi Ebu Kâsım Nu'mân'ın kendisini medh eden en-Nâbigâ'ya verdiği yüklü caizelerdir. Bu caizelerden büyük bir servet elde eden en-Nâbigâ'nın sofrasındaki her şeyin altın ve gümüşten olduğu rivayet edilir (Abdulcelîl, 1363: 48).

<sup>55</sup> Kimi araştırmacılar gazelin kendine yeten bir tür olarak ortaya çıkışının Emevîler döneminde olduğunu söyler. (Durakovic, 2015: 185).

için çöldeki şairlerin tutumundan uzaklaşan el-Arcî', el-Ahvâs ve özellikle Ömer bin Ebî Rebi'â<sup>56</sup> gibi Hicâzlı şairler bestelenmek için bağımsız gazeller yazmışlardır. Bu şairlerin yazdığı gazellerin önemli bir kısmı hac için Mekke ve Medine'ye gelen soylu kadınlara yöneliktir. Hicâzlı şairler, kadının soyluluğunu ve âşıkın sevgilinin önünde boyun eğmesini vurgularken, aynı zamanda tutkularını inkâr etmekten ziyade tamamına erdirmeye istekli olduklarını ifade ettiler (Meisami, 1998: 249).<sup>57</sup> Ömer ibn Ebî Rebi'â'nın çizdiği güçlü ve güzel, kendi kararını kendi veren, bağımsız ve haz arayan kadın portresi bu şiirin en özgün yanlarından (Hardthi, 2010: 42). Hicâz'da böylesi bir şiirin ortaya çıkmasına sebep olan âmillerin başında Emevilerin rakipleri olan Hicazlıları Arap Yarımadası'nda tutup kendilerine sorun çıkarmamaları için onlara fetihlerden elde ettikleri serveti akıtmaları geliyordu. Elleri geçen bu servet sayesinde Hicâzlı şehir şairleri kendilerini eğlenceye verdiler. (Abdulcelîl, 1363: 80)<sup>58</sup>. Hicâz bölgesinin İslami fethihlerle birlikte kozmopolit bir hüviyete bürünmesinin bölgenin eğlence hayatını zenginleştirdiğine dikkat çeken Armutlu, bu konuda şunları söyler: “*Bu bölgeye gerek köle ve cariye olarak getirilen gerekse ikamet amacıyla gelen mevali arasında şarkı ve musiki sanatında oldukça usta çok sayıda sanatçı yer almaktaydı. Çoğunluğu Fars ve Rumlardan oluşan bu sanatçılar, yerleştikleri Hicaz bölgesinde alışık oldukları sıra geceleri düzenleyerek şiir ve şarkı meclisleri kurdular. Bu meclisler ekonomik hiçbir sıkıntısı olmayan Hicâz gençlerinin birer uğrak yeri hâline geldi... Gençler, sık sık görüştikleri cariye sanatçılarla beraber şarkı ve şiir meclislerine uğrayan hür kadınlarla da buluşma imkânına sahip oldular.*” (2020: 85-86). Hicâzî gazel, hemen hemen aynı zaman diliminde ortaya çıkan ve iffetli olmayı vurgulayan Uzrî gazelle kontrast oluşturur. Uzrî gazel, sevgiliye sadakati, kendini adamayı ve feda etmeyi öne çıkarır (Jayyusi, 1983: 421)<sup>59</sup>. Cemîl ve Mecnûn lakabıyla bilinen Kays bin el-Mülevvâh gibi şairler, âşıkın sadece bir kurban değil aynı zamanda bir şehit olduğu ve önüne geçemediği şartlar nedeniyle ayrıldığı sevgilisine iffetli/sadakatlî bir şekilde

<sup>56</sup> Ömer bin Ebî Re'biâ'nın adı o kadar çıkmıştı ki hac ziyaretine gelen kadınlar kendilerini övsün diye onu tahrik etmeye başlamışlardı (Abdulcelîl, 1363: 81).

<sup>57</sup> Şehirli hayatını yansıtan bu tarz duygusal/erotik gazellere *sarih* (Hardthi, 2010: 41) veya Ömer bin Ebî Re'biâ'nın adından dolayı '*Ömerî* gazel adı (Allen, 2005: 104) verilmektedir.

<sup>58</sup> Bu izahın tam tersini Hilâl yapmaktadır. Ona göre Hicâz'ın siyasi prestijini kaybedip izole edilmesinin neticesinde şairler kendilerini eğlenceye vermiştir (Hardthi, 2010: 41).

<sup>59</sup> İran şiirinde bu üsluptan ziyade hadarî gazel örnekleri daha çoktur. Hâkânî aynı anda iki kişiye âşık olduğunu işleyen bir gazelinde şöyle demektedir:

Hûrşîd-perest bûdem evvel

Eknûn heme meyl-i men be-Cevzâ'st (Hâkânî, 1382: 563).

*Güneşe tapardım önceleri  
Şimdi bütün meylim İkişler'e*

kendini adadığı bir aşk şiiri oluşturdular.<sup>60</sup> Bu şiirde şair-âşık sevgilisini bir kaideye yerleştirir ve uzaktan ona tapar. Buna karşılık sevgili ideal kadının vücut bulmuş hâli, güzel ve iffetli olan her şeyin aşkın (transcendental) imgesidir (Allen, 2005: 105). Mesela etrafı kendisiyle evlenmek isteyen yedi kadınla çevrili olan Cemîl onlara “Buseyne’ye olan aşkım beni sizi kabul etmekten alıkoyuyor; kalbimde tırnak ucu kadar fazladan bir sevgi olsa sizi kabul eder veya size mektup gönderirdim” der. Cemîl’e göre aşk dünyevi hayatı aşırıp sonsuza ulaşır, mutlak olanı simgeler ve varlığın bütünüdür. (Hardthi, 2010: 43-44). Büyük olasılıkla efsanevi bir karakter olan Kays bin el-Mülevvâh’a atfedilen bir Uzrî gazel şöyledir:

*Kuma çizdim onun resmini  
 Ve haykırıyor kalbim işkence altında  
 Ondan şikâyetimi yine ona ediyorum  
 Beni böyle sevdalı, perişan bıraktı diye  
 Çektiğim acılardan yakınıyorum  
 Figan edip kumdaki resme  
 Aşk beni Leyla’nın yurduna çağırıyor  
 İçimdeki ateşten ve sevdamdan yakınmaya  
 Gözlerimin bulutundan kuma yağmurlar yağıyor  
 Kalbim paramparça  
 Kötü kaderime yanıyorum  
 Gözümün yaşı akarken  
 Kumdaki resmiyle konuşuyorum  
 Sanki beni dinliyormuş gibi  
 Sanki yanımdayım da  
 Bu beladan yakınıyorum ona  
 Kimse cevap vermiyor sözlerime  
 Bir sitem bile yok  
 Ümitlerim yıkılmış, geri dönüyorum  
 Gözyaşlarım yağmur gibi yağıyor  
 Çılgınca tutulmuşum  
 Kalbim onun işkence tezgâhında<sup>61</sup> (Van Gelder, 2013: 29-30).*

<sup>60</sup> Uzrî gazel hakkında geniş bilgi için bkz. Armutlu, Sadık.

<sup>61</sup> Bu şiirdeki ana motif olan kuma çizilen sevgili, Beşşâr bin Burd’un bir şiirinde de bulunur ve muhtemelen bu şiir Beşşâr bin Burd’un şiirine dayanmaktadır (Van Gelder, 2013: 29).

Uzrî şair için sevgili, haccını gerçekleştirdiği bir mabet idi. Bu tarz bir aşk anlayışı, -geçici olarak mecâzî aşka tutulmuş olsa bile- kalbinde Tanrı aşkından başka bir aşk istemeyen sufiler arasında yaygınlaşmış, yeniden değerlendirilmiş ve tasavvufî şiirin oluşumunda rol oynamıştır. Uzrî şairlerin gazellerinde bireysel bir üsluptan söz etmek mümkün değildir. Bu gazeller tek elden çıkmış izlenimi vermektedir (Abdulcelîl, 1363: 79-80).

Emevilerin devlet siyaseti, bu dönemin şiirlerinin çoğuna yön verdi. Halifeler ve valileri, methiyelerin yazılmasını teşvik etti. Bu, devleti güçlendirmeye, halkta huşu uyandırmaya ve saygınlık sağlamaya yardımcı olacaktı fakat gazelin gelişimini yavaşlattı (Jayyusi, 1983: 396). Gazelin Emeviler devrinde bağımsız bir tür olarak gelişmeye başlamasında başta Ömer ibn Ebî Rebi'â olmak üzere Hicâzlı şairler ve Uzrî şairler çok önemli bir rol oynamışlardır (Kennedy, 1997: 22). Emevîler devrinin sonlarına doğru ve Abbâsîler döneminin başlarında gazelde üçüncü bir yönelim görüldü. Irak şehirleri olan Basra ve Kufe'de ortaya çıkıp daha sonraları Bağdat'ta da görülen, Hira'daki saray şiirinden etkilenen ve şehir yaşamının beslediği bu şiir oldukça erotikti. Bu tip şiirler yazan Beşâr ibn Burd'un dönemin halifesi tarafından kasidelerinde teşbib/gazel kullanması yasaklanmıştır (Meisami, 1998: 249-250). Gazelin kendine yeten bir tür olarak ortaya çıkışı Abbâsîler dönemi şairi olan el-Abbâs ibn el-Ahnâf sayesinde. Onun kocasıyla beraber Hicaz'a giden sevgilisi hakkında söylediği gazeller, bağımsız gazel türünün gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Ayrıca Ebû Nüvâs'ın hamriyyelerinde görülen oğlan sevgili tipi de Arap şiiri için görece<sup>62</sup> yeni bir mevzudur. Zira bu şaire kadar bütün gazeller kadınlar için yazılırdı<sup>63</sup>. Bağımsız gazelin gelişiminde Harûn Reşîd döneminin etkisi büyüktür (Meisami, 1998: 250).<sup>64</sup> Harûn Reşîd'den sonra gelen halifeler tarafından zaman zaman önemsenmese<sup>65</sup> de gazele olan rağbet hiç olmadığı kadar artmıştır. Bu dönem gazellerinde mecazlı ve istiareli bir anlatımla kendini gösteren *bedî'* akımı, sonraları ortaya çıkacak olan ve ünlü Arap şairi Adunis'in deyimiyile *retoriği mecaza dayanan* tasavvufî gazelin temelini atmıştır. Ebû

<sup>62</sup> Sadık Armutlu, bu konuda şunları söyler: “*“El-gazel bi'l-gılman” veya “el-gazel bi'l-müzekker” olarak adlandırılan bu şiirlerin ilki Hammad Acred (öl. 778) ve Valibe b. el-Hattab (öl. 786) tarafından yazılmıştır.*” (2018: 120).

<sup>63</sup> Hatta bu ma'sûkların birçoğunun adı da bilinmektedir: Buseyne, Leylâ, Lübnâ, 'Afrâ, Reyyâ, Meyye, Fâtımâ, 'Alve, 'Aişe (Gürkan, 2005: 106), Selmâ, Nevâr, Havle, Ümm Evfâ, Su'âd, Üneyze (Allen, 2003: 103).

<sup>64</sup> Kimi araştırmacılar gazelin başlı başına bir tür olarak ortaya çıkışının Emevîler döneminde olduğunu söyler. (Durakovic, 2015: 185).

<sup>65</sup> Bencheikh bunu, Harûn Reşîd'in oğlu el-Me'mûn'un el-Emin'i yenerek tahtı ele geçirmesiyle birlikte değişen şartlara bağlar. (Meisami 2006: 30-31).



Tammâm, Buhturî ve daha sonra Mütenebbî, kasîde nesiblerinde aşkı işlemeye özen göstermiş ve bu nesîblerde sevgili ve patron arasında paralellikler ve özdeşleşmeler kurulmuştur. Kimi zaman patron, sevgili gibi zalim olmuş, kimi zaman ise şairin sevgiliden yüz bulamamasının verdiği üzüntüyü başka zevklerle tazmin eden bir kişi hüviyetiyle karşımıza çıkmıştır (Meisami, 1998: 250). Değişen şiir anlayışını Ebû Nüvâs'ın şu beyti özetlemektedir: “*Bazı zavallılar konak yerinden arta kalanlardan sual ediyorlar; buna karşılık ben meyhanenin yeri neredir diye soruyordum*” (Allen, 2003: 79). Abbâsî devrinin sonlarına doğru şiirde oğlan aşkı ve *mücûniyye* denilen müstehcen gazelerde de bir artış olmuştur. 10. ve 11. asırlarda ise İbn el-Fâriz ve İbnü'l-Arabî ile gazele tasavvufi ve dinî konular girmeye başlamıştır (Meisami, 1998: 250). Yine bu asırlarda çok az rastlanmakla birlikte gazel, *da'vâ* şiiri olarak da kullanılmıştır. Fâtımîlerin ideolojisine göre şekillenen gazelerde İmam gerçek sevgili olarak karşımıza çıkar (Qutbuddin, 2005: 219). Abbâsîler dönemindeki tür çeşitliliğini<sup>66</sup> dönemin önemli bir şairi olan İbnü'l-Mutez (ö.297/909) “*İslam dini sayesinde Arapların yayılması sonucu şehirleşme ve medeniyetin ilerlemesiyle anlamlarda çeşitlilik sağlandı*”, diyerek izah eder (Gürkan, 2005: 81). Metnin orijinalinde görülen *ma'ânî* (anlamlar) kelimesi motif ve türleri de içine alacak şekilde geniş anlamıyla kullanılmıştır. Nitekim bu anlamların sınıflandırılması ihtiyacına yönelik olarak Abbâsîler döneminde çeşitli *ma'ânî* antolojileri hazırlanmıştır<sup>67</sup>. Sonuç olarak Arap teorisyenlerinin gazelden anladıkları ister kasidenin girişinde olsun isterse bağımsız bir yapıyla karşımıza çıksın aşk ve âşıklık hallerini anlatan şiirler olmuştur.

### 2.3. Gazele Ait Şeklî Özellikler ve Söylem Türleri

Arap şiirinde monotematik ve bağımsız bir tür olarak karşımıza çıkan gazel, İran şiirinde -özellikle Hâfız'da- birden çok temaya sahip olması, makta veya hüsn-i maktada mahlasın zikredilmesi ve kasideye göre kısa olması gibi muhteva ve şekille ilgili bazı özellikler kazanmıştır. Edward Brown, Farsça şiirleri kafiyelerine göre sınıflandırır. Bu sınıflandırmaya göre gazel, kaside, rubâî, terci-bend ve terki-bend tek kafiyeli gruba; mesnevi çok kafiyeli gruba; musammatlar ise muhtelif şiirler grubuna dâhil olur. Ancak Browne, bu ayırmadan sonra gazeli ait olduğu birinci gruptaki

<sup>66</sup> Abbâsîler döneminde tür çeşitliliğine paralel olarak Ebû Nüvâs, Ebû Temmâm gibi bazı şairlerin divanlarındaki şiirler daha yaygın olan revî harfine göre alfabetik olarak değil gazel, hamriyye, gazel bi'l-müzekker, gazel bi'l-müennes gibi isimler altında türlerine göre sınıflandırılmıştır (Allen, 2003: 73).

<sup>67</sup> İbn Reşîk, yeni manalar hakkında “*Muhdes bir şairin deve ve sıfatlarını, çölleri, çöl sularını, yabanî eşekleri, sığırları, erkek deve kuşlarını, erkek dağ koçunu ve bedevileri tasvir etmesine ihtiyacı yoktur. Bizim için en uygunu şarap, şarkıcı vb.lerini tasvir etmektir.*” (Gürkan, 2005: 83).

diğer şekillerden ayırmak için muhtevastındaki farklılıklara başvurur. Gazel için “âşıkane ve tasavvufi, nadiren on veya on iki beyitten fazla, kaside için ise “medhiye ve hiciv olabildiği gibi bazen de didaktik, felsefi ve dini olabiliyordu” diyerek gazel ve kasideyi birbirinden ayırır (Lewis, 2016: 435-36)<sup>68</sup>.

Bausani ise şiirleri muhtevalarına göre sınıflandırmakta ve gazelle kasideyi bir grupta (lirik-övgü şiiri) ele almaktadır. Bu ikisini birbirinden ayırmanın ölçütünü ise uzunluk ve yazılış amacı olarak belirler (Lewis, 2016: 438). Ancak Kâsım Ganî'nin gösterdiği gibi gazel bazı hallerde memduhun övgüsüne dönüşebiliyordu (Lewis, 1995: 2). Hatta bu şiirler üzerinden Hâfız'ın memduhu Şâh Sücâ'nın esir düşmesi, kurtarılması vb. gibi dönemin siyasi olaylarını her ne kadar mecazlar üzerinden de olsa takip etmek mümkündür. Aslında bu durum Hâfız'ın neden çok az kaside yazdığına -iki kadisesi vardır- açıklık getirebilir.<sup>69</sup> Hâfız belki de âşıkâne şiirleriyle Şâh Sücâ'ya daha iyi intisab edeceğini ve aralarında tekellüfsüz bir ilişki olacağını öngörmekteydi veya zaten yakın olan ilişkileri üzerine bu medih-gazellerini bir samimiyet ifadesi olarak söylemekteydi. Yine kıt'a nazım şekli daha çok şairin kendi hayatından bahsettiği veya şahsî fikirlerini açıkladığı şiirler olarak bilinir ancak birçok hâlde (özellikle İbn Yemîn'in kıt'aları hatırlanmalı burada) kasidenin yaptığı gibi medih işlevinin yanında hicâ<sup>70</sup> işlevini de yerine getirir<sup>71</sup>. Ayrıca gazel nazım şekliyle parodi şiirleri olan nakizalar da yazılmaktaydı. Rubailer bile zaman zaman medih için kullanılmıştır:

Şâhî ki cihân-râ be-vücûdeş nâz-est

Ber-hayl-i kazâ hançer-i û tannâz-est

Bâ-râyet-i û feth u zafer dem-sâz-est

‘İzze’-d-dîn Ebû’l-‘Asb-i Hayyâz-est (Ebû’l-Ferec Rûnî, 1304: 137)<sup>72</sup>.

*O, cihanın varlığına muhtaç olduğu bir şâhtır. Bakışlarının hançeri kader ordusuyla alay eder. Bayrağı nereye giderse fetih ve zafer ona arkadaşlık eder. O, ‘İzze’-d-dîn Ebû’l-‘Asb-i Hayyâz’dır.*

<sup>68</sup> Bu makale aynı yazarın doktora tezinin ilk bölümüyle hemen hemen aynıdır.

<sup>69</sup> bkz. Gânî, Kâsım (1321). *Târîh-i ‘Asr-ı Hâfız*. Tahran. İbn Rûmî'nin yukarıda bahsedilen şiiri de Vahîd adlı bir şarkıcı kıza olan aşkını anlatan bir nesipten oluşur. Kasidenin asıl yazılma amacı olan medih bölümü söz konusu şiirde bulunmaz (Motoyoshi, 2003: 134).

<sup>70</sup> Minûçihri-i Dâmegânî ve Enverî-i Ebiverdî'nin kıt'aları da övgü, hicv veya patronlarından çeşitli şeyler (şarap, at vs.) istedikleri talep şiirleriyle doludur.

<sup>71</sup> Senâyi'nin gazellerini muhtevalarına göre sınıflandıran Lewis, yaptığı ayrımların sabit ve mutlak olmaktan ziyade onları tasvir etmeye ve kolayca öğretmeye yönelik olduğunu söylüyor (1995:438).

<sup>72</sup> Ebû’l-Ferec Rûnî'nin methiye olan başka bir rubaisi için ilk mısraı “Şâhî ki mülûk-râ zi-‘adleş bîm-est” bkz. (Ebû’l-Ferec Rûnî, 1304: 137).

Yahyâ Kemâl'in, Servet-i Fünûn şairlerinin aruzun belirli bahirlerinin belirli temaların ifadesine daha uygun olduğu yönündeki iddialarına karşı çıkararak aruz bahriyle temalar arasında herhangi bir bağ olmadığını dillendirmesine (Beyatlı, 1990: 123) benzer şekilde bir nazım biçiminin sadece belirli bir şiir türünü ifade edebileceği düşüncesini de reddedebiliriz. Uzunluk meselesi ise ilk dönem Arap ve Fars belagatçilerinin belirlediği ve birinden diğerine değişen beyit sayılarına göre halledilemez<sup>73</sup>. Verilen aralıklar dört beyit<sup>74</sup> ile on sekiz beyit arasında değişmektedir. Dört hatta çoğu araştırmacıda beş beyitten az olan matlalı ve tek kafiyeli şiirlere nâ-tamâm adının verilmesi konusunda uzlaşmış görünmektedir ancak beyit sayısının kaç çıkacağı konusunda bir fikir birliği yoktur<sup>75</sup>. Zaten verilen üst sınırların pratikte bir karşılığı yoktur. Örneğin, Fehîm-i Kadîm'in on dokuz beyitlik gazeli yukarıda üst sınır olarak verilen on sekiz beyitten bir beyit fazladır<sup>76</sup>. Kurnaz ve Çeltik'in "*Şekil bakımından gazel, müzeyyel gazel ve kaside farklı şiirler değildir. Bu şiirleri biçim bakımından birbirinden ayırmamızı sağlayacak elimizde yeterli ve geçerli bir ölçümüz yoktur. Çünkü nazım şeklinin belirleyicisi, belirli düzenlerle tekrar eden kafiye örgüsünün ortaya çıkardığı mısra kümelerinden oluşan nazım birimidir*". (2013: 121) şeklindeki hükümleri de gazelin kasideden şekil bakımından ayıramayacağını göstermektedir. Kasidelerin kompozisyonu teşkil eden nesîb/teşbîb, girizgâh, medhiye, tegazzül, fahriyye ve dua hakkında Saraç, şunları söyler: "... kasidenin yukarıda yazılan kompozisyonu her kaside için söz konusu değildir. Hatta kasidelerin çok azında bu kompozisyonun takip edildiğini görürüz. Ayrıca sıralamada da değişiklikler görülür. Bazen tegazzül kısmı farklı yerlerde bulunur. Bazen nesîb bölümü yer almaz, bazen de doğrudan fahriye ile kasideye başlanır. Bazen de doğrudan medhiye ile şiir başlar ve biter. Tevhid, na't gibi kasidelerde ise çoğunlukla medhiye ve dua kısımları görülür." (2014: 23-24).

Yukarıdaki ifadelerden hareketle Fars ve Osmanlı kasidelerinde kompozisyonun vazgeçilmez bölümlerinin medhiye ve dua olduğunu söyleyebiliriz. Ancak özellikle

<sup>73</sup> Farklı araştırmacıların verdiği beyit sayıları için Turan, Lokman (2016). *Türk edebiyatında gazel: başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar*, Klasik, İstanbul.

<sup>74</sup> Asgarî limit olarak dördü veren Muallim Nâcî'nin mecmuasında yayınlanmak üzere kendisine gelen 2 beyitlik ve mahlassız olan ve gazel başlığını taşıyan şiiri şairine mektup gönderip nâ-tamâm gazel olarak basalım demesi onun bu konuda ne kadar muhafazakâr olduğunu göstermektedir. Muallim Nâcî ve şiiri gönderen arasındaki tartışma için bkz. Divan Yolundan Pera'ya Selamette.

<sup>75</sup> Kaside için de aynı durum söz konusudur. Bazı eserlerde kasidenin beyt sayısının çoğunlukla 30 ila 120 beyit arasında değiştiği belirtilirken (Çetin, 1973: 72) bazılarında en az 3 veya 7 beyit olduğu söylenir (Gürkan, 2005: 99). İbn al-Fârız'ın bir kasidesinde beyit sayısının 700'ü aştığı görülür (Çetin, 1973: 72). O hâlde kaside için olduğu gibi gazel için de bir üst sınır belirlemenin anlamsız olduğu anlaşılır.

<sup>76</sup> bkz. Fehîm-i Kadîm Divanı 144. Gazel.

İranlı sebk-i Hindî şairleri “fâhr-i hod”, “fahriye-i hod” ve “tefâhur-i hod” başlıklı bazı kasidelerinde dua bölümüne yer vermeden sadece kendilerini överler. Bunun en uç örnekleri Feyzî-i Dekenî ve özellikle Tâlib-i Âmulî de görülür. Tâlib-i Âmulî'nin 153 beyitlik bir kasidesi tamamıyla kendi övgüsüne ayrılmıştır. Feyzî-i Dekenî'nin *enderz* (hikmet, nasihat) kasidelerinde de sadece öğüt konusu işlenir. O hâlde kasidenin temel bölümü olarak geriye medh veya Arap edebiyatının diğer ana türü olan hicâ yani hicv kalmaktadır. İran edebiyatında *enderz* veya *nush* adını alan hikme türü ise daha önce söylendiği gibi medhin bir alt dalıdır. Hatta Fars ve Osmanlı şairlerinin birçoğu kasideyi daha çok medh için kullanmış ve hiciv yazacağı zaman kıt'a nazım şeklini tercih etmiştir<sup>77</sup>. Buna göre Hâfız'ın Şâh Şücâ'yı methettiği herhangi bir gazelini bir kasideden ayırmak için geriye kalan temel unsurlar makta' veya hüsn-i makta'da mahlas kullanımı veya şiirin uzunluğudur, diyebiliriz.

Fars şiirinde gazel şeklinin ilk mükemmel örneklerine Sa'dî ve Hâfız'da rastlanır. Şair son beyitte -makta- genellikle kendi mahlasını zikreder. Senâyî öncesi şairlerin bazılarında gazele hiç rastlanmazken bazılarında -Rûdekî, Unsurî, Minûçehrî, Ebu'l-ferec Rûnî<sup>78</sup>- ise gazel sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Ancak bu şairlerin gazel başlığı altında toplanan şiirlerinin de gazel olup olmadığı belli değildir; zira bu şiirler pekâlâ bir kasidenin nesîb/teşbîbi de olabilirler. Senâyî'de de gazelin bütün şekli özellikleri görülmez. Örneğin, mahlasın yer aldığı beyit genellikle makta veya daha az görülmekle birlikte hüsn-i makta beytidir ancak gazellerinin çoğunda mahlas beyti bulunmayan Senâyî, mahlasını kullandığı zamanlarda da bunu her zaman gazelin son iki beyitinde yapmaz<sup>79</sup>. Yine Mu'izzî ve Enverî gibi şairlerde de mahlas kullanımı bir gazel kuralı olarak yerleşmemiştir. Mesela Enverî'nin bazı kasidelerinin nesîb bölümünde karşımıza çıkan “gece gelen sevgiliyle sohbet etme” stratejisi kimi mahlassız gazellerinde de görülür. Bu gazeller şairin ileride yazacağı kasidelerin nesîbi olmak üzere hazırlanmış olabilir. O hâlde en azından ilk dönem şairleri için gazelde mahlas kullanımının bir kural olmadığını söyleyebiliriz. Mahlas beytinin diğer bir adı da “tahallus”tur. Her iki kavram Arap kasidesinde memduhun adının zikredildiği beyit veya beyitlere işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Kelimenin ıstılah manası, kökeni düşünüldüğünde daha iyi anlaşılır. Sülesi mastarı “halasa” olan mahlas, “kaçış yeri, sığınak” anlamına gelir. Nitekim kavramın Farsça karşılığı da bu anlamdadır: gürîz veya

<sup>77</sup> bkz. Enverî'nin hicivleri.

<sup>78</sup> Ebu'l-ferec Rûnî'nin divanının gazeliyyât bölümünde üç gazel vardır.

<sup>79</sup> Senâyî gazellerinde mahlasını kimi zaman gazelin ilk beytinde kullanır.

gürîzgâh<sup>80</sup>. Şair, gürîzgâh veya tahallus beytinden önce mesela tagazzüllün sonunda kendi mahlasını da zikrettiği için bu durum daha sonraları gazelin sonunda mahlasın zikredilmesi geleneğine sebep olmuş olabilir. Mahlas kullanımı şiirin kime ait olduğunu gösterdiği gibi “lirik ben”in kurumlumunda da önemli bir işlevi vardır. Quintillian’ın dediği gibi “biz öğüt vermek, suçlamak, şikâyet etmek, övmek veya üzölmek için uygun olan bir *persona* yaratırız. Çünkü kelimelerin belirli bir şahıs için icat edilmeden gerçek anlamıyla icat edilemeyeceği kesinlikle doğrudur.” (Williams’tan aktaran Meisami, 2003: 31).

Gazel ve kaside arasındaki en temel ayrım gazelin tek temalı kasidenin ise çok temalı olmasıdır. Hardthi, Ömer bin Ebî Rebîa’nın gazellerinin çoğunlukla dramatik diyaloga yaslandığına dikkat çeker (2010: 42). Bu, gazelin özüne uygun bir stratejidir. Ebî Rebîa’nın aşk şiirine getirdiği başlıca yenilik kaside nesîblerinde görölen ve geçmiş zamandaki bir aşka işaret eden nostaljiyi Don Juanesk bir tavırla “şimdi”nin lehine terk etmesidir. Ayrıca o kaside nesîblerinden farklı olarak gazellerinde flörtöz sohbetleri de denemiştir. Bu sohbetlerde kendisinin kadınlar tarafından ne kadar çok beğenildiğini fırsat kaçırmadan anlatır (Allen, 2005: 105). Onun bu realist tavrı gazeli nesîbten ayıran önemli bir etkidir. Nitekim Jacobi, Arap şiirinde kasidenin bir bölümü olarak nesîbin ve gazelin farklarını zaman ve gerçeklik algısı üzerinden incelemiştir. Ona göre nesîbde, gerçeklik gözlemciden bağımsız bir varlığa sahipmiş gibi görülür. Şair, gördüklerini ve duyduklarını, bize ne düşündüğünü veya ne hissettiğini söylemeden anlatır. Nesîbde, görünür ve somut olana karşı tutku, gazelde şairin kendisiyle ve duygusal yaşamıyla olan meşguliyetiyle yavaş yavaş yer değiştirmiştir. Gazelde her şey şairin iç yaşamının süzgecinden geçerek şiire konu olur. Nesîb şairi kendisini, dünyanın bir parçası olarak görürken gazel şairi dünyayı, kendisinin bir parçası olarak görür (Jacobi, 1985: 17). Jacobi, “*gazelde geçmişten bahsedilse bile daima şimdiki bir aşk ilişkisi ile bağlantılı bir biçimde bahsedilir. Bu, şairin hayal*

<sup>80</sup> Stetkevych tahallusu, politematik kasidede bir temadan diğerine geçildiğini gösteren beyit olarak tanımlar (2002: 30). Bedr-i Çâçî divanında yer alan kasidelerin başlıklarında “gürîz be-medh-i...” kalıbı bulunur. Örneğin, bir kasidenin başlığı şu şekildedir: “Kaside Der-Ta’rîf-i Leb u Dehen u Dendân ve Be-Medh-i Gürîz-i Memdûh”tur (Bedr-i Çâçî, 1387: 116). Anlaşıldığına göre İran edebiyatında bu tabir daha çok “medh”le ilişkilendirilmektedir.

Hâkânî’nin aşağıdaki beytinde” gürîhten” fiili sığınma anlamında kullanılmıştır:

Be-tu der *gürîht* Hâkânî vü dil feşând ber-tu

Egereş kabûl kerdî haberî firist mâ-râ (Hâkânî-i Şîrvânî, 1382: 550).

*Hâkânî sana sığınıp gönlünü senin yolunda saçtı*

*Eğer onun gönlünü kabul edersen haber yolla bize*

Bu gazel aşağıda bahsedilecek olan medhiyeli gazellerdendir.

*gücüne geleceğin, umut ve korkunun hükmettiği anlamına gelir*” yorumunda bulunur (1985: 16).

Râduyânî, teşbîhü'l-müzdevic konusunu işlerken “şair kendi sıfatlarından bir sıfatı ve maksadına ait sıfatlardan bir sıfatı bir araya getirir ve bir beyitte bir şey üzere onları kıyas eder. Bu *bedî’î* sanatlardan sayılır. Buna daha çok gazelde rastlanır”, der (1939: 53). Râduyânî’nin teşbîhü'l-müzdevicin daha çok gazelerde kullanıldığını söylemesi, Jacobi’nin belirttiği, dünyayı kendi iç dünyasının bir parçası sayan gazel şairinin tavrına uygun düşer. Şairin, *kendi sıfatlarından bir sıfatı* (“yek sıfat ez-sıfât-ı hîş”, müşebbehi/benzeyeni oluşturur) kendisiyle manen izdivac ettiği/uyuştuğu *maksadına (ma’şûkuna veya çevresindeki eşyalara) ait sıfatlardan bir sıfata* (yek sıfat ez-sıfât-ı maksûdeş, müşebbehün bih/kendisine benzetilen) benzetmesi nesîb şairlerinin kendilerinin “dışındaki dünya”yı tasvir edişlerinden farklılık arz eder. Râduyânî’nin şâir ve maksûd arasında kurduğu benzetme ilişkisi, “ben” ve “ben’in algıladığı dünya” veya gazel söz konusu olduğunda *ma’şûk* şeklinde düşünülebilir. İlk dönem Arap şairi, “dışarı” fikrine sahip değildir; tabiatı onunla mücadele edilecek -ki bu kasidenin ikinci bölümü olan rahîllerin konusunu oluşturur- veya vâf edilecek bir nesne gibi algılar. Rahîldeki tasvirler çoğunlukla tabiattaki iki nesnenin birbirine benzetilmesinden ibarettir. Şairin iç dünyası bunlara nadiren yansır. Gazelin ortaya çıkışını sağlayan muhdes şairlerin şiirlerinde, *bedî’* (yeni) olan, duyguların dışarıdaki dünyayı yorumlamak için kullanılmasıdır. Abbâsî döneminde şairlerin “içeri” ve “dışarı” kavramlarını birbirinden ayırıp “dışarı”yı “içerisine” göre tasvir etmeleri *lirik benle* beraber gazel türünün de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gazelerde, “eski”nin terkîbî istiareleri yerine (“rüzgârın eli”, “sabahın dizgini” vb.) bir kelimenin diğerinin yerine kullanıldığı türden *bedî* (yeni) istiareler de görülmektedir. Ebû Nüvâs’un aşağıdaki gazelinde bu durum müşahede edilmektedir:

*Bir dolunay gördüm bir cenazede  
Ağlayıp sızlıyordu dostları arasında.  
İnciler saçtıyordu nergislerden  
Hünnaplarla güllere vuruyordu.  
Dedim, “ağlama ölmüş gitmiş biri için,  
Asıl sen kapındaki ölüye ağla!”  
Cenaze töreni bana gösterdi onu, gönülsüzce,  
Hamala ve kâhyaya rağmen  
İnşallah sevdikleri hep ölür de*

*Ben de onu görebilirim!*

Bu gazelde; *dolunay, inci, nergis, hünnap* ve *gül* sırasıyla güzel bir kız, gözyaşı, göz, kınalı parmak ve yanak anlamında kullanılan istiarelerdir. Şair her ne kadar burada kendini aşkından ölen biri gibi sunsa da son beyitte onu görebilmek için bile olsa sevgilinin sevdiklerinin ölmesini dileyerek oldukça sinik ve paradoksal bir tavır takınır. Oysa Uzrî gazellerde karşılaşılan ciddi âşık tipi belanın sevgili ya da yakınları üstüne değil kendi üstüne gelmesini yeğler (Van Gelder, 2013: 37)

Ebû Nüvâs ve Ebû'Atâhiye'nin yeni şiir türlerini (hamriyye, mücûn vb.) oluştururken İslam öncesi şairlerin -özellikle İmrü'l-Kays'ın- kahramanlık<sup>81</sup> ve âşıkâne şiirlerinin nasıl parodisini yaptıkları gösterilmiştir. Mesela Ebû Nüvâs atlâlı ancak alay etmek için zikreder (Hamori 1974: 48-50; Meisami, 2006: 31-41). Ebû Nüvâs, sadece Cahiliye dönemi kasidesinin değil Uzrî gazellerin de parodisini yapmıştır. Onun bir Uzrî şairin kendisini adadığı biricik sevgilisine yazdığı gazellerin benzerini şarap<sup>82</sup> için yazması bağımsız bir türün oluşumunda parodinin yerini göstermesi bakımından önemlidir. Ebû Nüvâs'ın aşağıdaki şiiri Uzri gazeldeki lirik öğeleri çok iyi bir şekilde içine yediren bir hamriyye örneğidir:

*Şarap içiyorum diye suçlama beni dostum  
beni böyle kınama  
Merhametli Allah buyurdu bu sevgiyi  
bana ve birlikte oturduğum dostlarıma  
Öyle vurulmuşum ki ona ne fiyat  
biçerlerse biçsinler umurumda değil  
Bardakta çok yaman ve dik kafalı olan  
o narin güzeldir cünûnuma sebep  
Köpürünce gelin başı gibi*

<sup>81</sup> Bu kahramanlık parodilerinden biri İmrü'l-Kays'ın bir beytinde sarf ettiği “düşmanın kanını dökmek” tabirinin yerine Ebû Nüvâs tarafından örnek alınan beytin sentaksına oldukça öykünülerek “şarap içmek” tabirinin yerleştirilmesiyle oluşmuştur.

<sup>82</sup> Ebû Nüvâs'ın şarapla sevgili arasında ilişki kurmasını fırsat veren etmen, Câhiliye dönemi şiirinden itibaren şarabın bir kadın olarak düşünülmüş olmasıdır. Arapçada şaraba hepsi de feminen olan şu lakaplar verilmiştir: “el-'arûs, ümmü'd-dehr, uhtu'l-meserre, ibnetü'l-ineb, el-'acûz, el-şemtâ, ümmü'l-leyli, ümmü'l-habâ'is” vs. (Kennedy, 1997: 26). Bu tabirlerden bazıları Fars ve Türk şiirinde de kullanılmıştır. Yine Ebû Nüvâs'ın şarabın “bikr”inden (*bekâretinden*) bahsetmesi, onun fiçiler içinde ve mühürlü olmasıyla ilgilidir. Ebû Nüvâs, *ibâhi* gazellerin de parodisini yapmıştır (Drory, 2000: 50-52). Drory'nin eserindeki Ebû Nüvâs'a ait ilk şiir, Fars şiirinde ilk örneklerine Samaniler ve Gazneliler devri kasidelerinde rastlanılan nesibde bir nesneyi adını anmadan mecazlarla anlatma -o nedir diye başlayan *kaside/çistân*lardan farklı bir yapıdadır bu- geleneğinin de Arap şiiri kaynaklı olabileceğini gösteriyor. Yine Rûdekî'nin “Mâder-i Mey” -bu kaside de bir tür bilmedir- kasidesinin nesibinde özümü anneye, şarabı ise kızına benzetmesi Arap şiirinden ödünçlemedir. Kasidenin çevirisi ve yorumu için bkz. (Sedghi, 2018: 233-255; Yıldırım, 2020: 127-141).

*süslenir*

*Yüreğin örtüsünü yırtar da*

*en mahrem sırları ortaya saçar*

Cemil ve Mecnûn'un şiirlerinde aşkın Allah'ın emri ile olması gibi burada da şarap aşkı aynı şekilde değerlendirilir. Kınanmak istememesi bundandır. Dördüncü beyitte, mecnun sözcüğüyle kökdeş olan ve bizim cünûn diye çevirdiğimiz bir sözcük ile birlikte şarap için *azra* (bakire) sözcüğünü kullanması doğrudan Uzrî gazeli akla getirmektedir. Şiirin bütününde şarap dışıl bir varlık olarak ele alınmıştır. (Kennedy, 1997: 33-34).<sup>83</sup>

Bir protokülü öngören ve törensel olan kasideden farklı olarak daha şahsî olan gazel ve hamriyye bazı sufi şairler tarafından ele alınıp yeni ifade biçimleri denenmiştir. Mısırlı bir sufi olan 'Ömer ibn al-Fârız (ö.1235) bir gazel/hamriyyesine şöyle başlar: "*Sevgilinin hatırasıyla şarap içerek sarhoş olduğumuzda asma daha yaratılmamıştı*"<sup>84</sup> (Allen, 2005: 114). İşte Fars gazelinin ortaya çıkışı bu türler arası geçişle/sentezle birlikte olmuştur. Bu sebeple Korangy, bir gazel formundan bahsetmeyi işlevsiz bulur. Ona göre gazelin gelişimini anlamak için formdan ziyade bu sentezi anlamaya yarayacak retorik değişimlerin, gazel temalarının ve başka türlerde gazelde kullanılan ifadelere benzeyen ifadelerin bir dökümünün yapılması gerekmektedir. Mesela 11. yüzyılda şâirin sevgiliye kavuşmayı umutla bekleyişi temasının bulunması imkânsızdır. Zira şair zaten sahip olduğu -sevgilisi kendisinin kölesi olduğu için- bir şeyi beklemez (2007: 547).

Bir şiirin, genel özellikleri bakımından birbiriyle ilintili konular arasındaki örtük bağlantılara yaslanması *hamriyye*, *zühdiyye* ve *gazel* gibi monotematik şiirlerde önemli bir kompozisyon ilkesidir. En mükemmel hâlini Hâfız'da gördüğümüz, konuların görünüşte ilgisiz olduğu Fars gazelinde ise mevzuların organizasyonu, türlerin sentezi

<sup>83</sup> Başka bir türe ait lügat, tutum ve temaların -ilk türe oldukça benzemek şartıyla- mevzusu farklı olan bir başka şiire aktarılması yeni bir türün ortaya çıkmasına sebep olur. Benzer bir duruma tasavvufi şiirin oluşumunda da rastlanır. Uzrî gazelin ulaşılmaz sevgilisi ile Tanrı arasında ilinti kurularak sufiyane gazelde Uzrî gazelin mazmunları kullanılmıştır. Kaside nesibinde idealleştirilen bedenlerin parodisinin veya biçimsizleştirilmesinin *mücûn* ve *suhf* türlerini ortaya çıkarışı hakkında bkz. Antoon, Sinan (2014). *The Poetics of the Obscene in Premodern Arabic Poetry Ibn al-Hajjâj and Sukhf*, Palgrave Macmillan, New York. Özellikle tardiyelerin ağzı bozuk parodisinin mücûnu nasıl yarattığı hakkında bkz. (Antoon, 2014: 98-100).

<sup>84</sup> Bu şiir, Hayâlî Bey'in

Rûz-ı ezelde hâk-i vücûdum elenmedin

Cân tıflı dahi ten beşiğinde belenmedin (Tarlan, 1945: 298).

ve ona nazire olan Bâkî'nin

Âhum göge boyandı göge gök boyanmadın

Yandum o şem' şevkine pervâne yanmadın/G. 397-1

matlalı gazellerini hatırlatmaktadır.



ve konuşmacının personasının/mahlasının işin içine dâhil edilmesi gibi farklı stratejiler uygulandığından araştırmacılar için daha da problemlili olduğu anlaşılan başka çeşit bir türsel manipülasyonla karşı karşıya kalırız. (Meisami, 2006: 45). Hafız’dan önceki dönem gazellerinde bu duruma nadiren rastlanır. Hâkânî, Enverî ve Sa’dî gibi şairlerin gazelleri genellikle tek bir temayı izler. Örneğin, Enverî’nin 139. gazeli bir vuslat gecesini tasvir eden âşikâne bir gazeldir. Sadeliği ve monotematik yapısı vukû<sup>85</sup> gazelini hatırlatır:

*Dün gece sabaha kadar bizdeydi yâr  
Hicran gamı halka olmuş kapıda, sarkar  
Bütün gece kolum onun boynunda  
Bütün günler sona erdi koynunda  
Yanı başımda ham gümüştü sinesi  
İşimi altın etmişti aşk hazinesi  
Vuslat geceleri hoşuma gider daima  
Dün gecenin hatırası bambaşkaydı ama  
Ya ben aşktan perişan bir hâldeydim  
Ya yüzü her gecekinden daha güzeldi yârin  
Kimse bilmez nasıl bir talihi bu  
Ben de bilmem neyin yıldızıydı bu  
Felekten yüzünü gösterene kadar sabah  
Göklere çıkmıştı Enverî zevkten ferah*

Hâfız’ın gazellerinde görülen kasidelerdekine benzer çoklu tema, şairin hâmîsi Şâh Şücâ’ tarafından da eleştirilmiştir. Hândmîr, Habîbü’s-siyer adlı eserinde bu durumu şöyle anlatır: “Bir gün Şâh Şücâ Hâfız’a sitem etti. Hâfız’a “Gazellerinden bir tanesi bile baştan sona belirli bir tarzı takip etmiyor. Üç dört beyit şarap, bir iki beyit tasavvuf, kalan bir iki beyit ise sevgili hakkında. Gazelde böyle gelişigüzel geçişler yapmak bir söz ustasına yakışmaz”, dedi.” (İnan, 2016: 107–108). Doğruluğu tartışmalı bu ifadeler, Fars gazelinde görülen anlam uyumsuzluğuna kanıt olarak gösterilirken diğer yandan daha önemli bir nokta olarak kısıtlı bir lirik alanı içinde türsel öğelerin çoğaldığına (buna şiirsel personanın çoğalmasa karşılık gelir), birbiri içerisine girdiğine ve hatta birbirlerine göndermeler yaptıklarına işaret eder (Meisami, 2006: 46)<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Vukû üslubu hakkında bilgi için “Vukû Mektebi” başlığına bakınız.

<sup>86</sup> Müstâkîm-zâde Süleymân-zâde Sa’deddîn İstîlâhâtü’ş-şî’riyye’sinde (ö.1788): “Zamanımızda şu’ârâ girdikleri kapudan çıkmayıp her beyt-i gazelde mefhûmları tehâlîf üzredür. Meselâ: Bir beytde hatt

#### 2.4. Gazel Görünümünde Kasideler Ve Kaside Görünümünde Gazeller

Nizâmî-i ‘Arûzî, Rûdekî’nin ilk mısraı “bûy-i cûy-i Mûliyân âyed hemî” olan sekiz beyitlik şiirinin -ilk bakışta gazele benzemesine rağmen- bir kaside olduğunu söyler (1375: 52). Zira bu şiirde Buhara Emiri’nin medhi vardır ve onun ayrımı muhtevayla ilgilidir. Meisami, ilk dönem İran gazeline medîh ile gazelin birbirinden henüz ayrılmadığını ve bu dönem şairlerinin gazellerinde memduhlarını erotik ve rindane (bacchic) temalar kullanarak övdüklerini belirtir. Bu tarz lirik övgü şiirlerinin bir örneği olarak Senâyî’nin çağdaşı Hasan-ı Dihlevî’nin bir gazelinin örnek verir. Yedi beyitlik bu gazelin -şair mahlasını beşinci beyitte söyler- ilk beş beyti bir ayrılık ilişkisini âşıkâne/erotik bir şekilde anlatmaktadır. Ancak son iki beyitte bu şiirin, şairin hâmesi ve Gaznelilerin padişahı olan Behrâmşâh hakkında olduğunu öğreniriz. Muhatapı hâmî olan bu tip bir tasvir, bir dostla (*amicus*) şahsî bir ilişkiyi aşk ilişkisiymiçesine ele alan Augustus dönemi şairlerinin tarzına benzer (Meisami, 2006: 46-47). Bu gazelin Mu’izzî’nin Haydar-ı Râzî isminde bir şarkıcıyı övdüğü gazelinin pek de farkı yoktur (Mu’izzî, 1318: 787-788). Hâfız’ın memduhu Şâh Şücâ’yı övdüğü gazellerinde yapmaya çalıştığı da tam olarak buydu. Bir sürü teşrifatı ve beklentisi -hatta pazarlığı- olan kasideye karşılık gazel, memduha duyulan samimi *aşk*, gönülden bağlılığı, intisabı ve memduhla olan tekellüfsüz ilişkiyi öne çıkarır. Ancak övülen kişi bir patron olduğu için bunlara medhiyeli gazel denir.

Sunil Sharma ise Senâyî’yi<sup>87</sup> oldukça etkileyen bir şair olan Mes’ûd Sa’d Salmân’ın gazellerinden bahsederken onun gazeli daha çok medîh için kullandığını ve âşıkâne gazellerinin ise övgü bölümünün eklenmesini bekleyen nesîblere benzediğini söyler. Onun gazellerinde de Hasan-ı Dihlevî’nin gazellerinde olduğu gibi hâminin (Sultan Mes’ûd) isminin zikredildiğini ve *tahallusun* hâlâ kasidenin bir hatırası olarak gazelde kaldığına işaret eder (Sharma, 2000: 125-126). Bu şiirler aşağıda göreceğimiz üzere İran gazelinin önemli bir unsurunu oluşturan homoerotik şiirlerdir.

---

*mazmûnı yazup ve bir beyt hâlden nişân virüp ve bir beyt dahi pend ve bir beyt dahi tasavvuf ve makta’da temeddüh ider oldılar”* diyerek bu durumdan yakınmaktadır (Tolasa, 1985: 375). Tematik bütünlüğe sahip olan gazellerin eskiler tarafından tercih edildiğine dair birçok örnek vardır. Muhammed b. Kays-ı Râzî, el-Mu’cem fi-Me’âyiri Eş’âri’l-‘Acem isimli eserinde iyi şiiri tarif ederken “*şair beyitler arasında bağlantı kuralı, her bir beyti belirli bir yere oturtmalı ki anlam bir beyitten ötekine geçerken kırılmasın.*” (İnan, 2016: 107). Bunların yanında gerek Fars gerekse Osmanlı şuara tezkirelerinde bu durumun yek-dest (bütünlüklü) ve hem-vâr (uyumlu, muntazam) gazellerin “şütür-gurbe” olanlara tercih edilmesi de bununla ilgilidir (İnan, 2016: 108-109).

<sup>87</sup> Senâyî, Mes’ûd Sa’d Salmân’ın divanını tertip etmiş ve içine ona ait olmayan şiirleri sokmakla suçlanmıştır.

Ancak bu tip şiirlere sadece İran gazelinde rastlanmaz. Abbâsî döneminin iki bölümlü kasidesi İran gazelinin bu yapısını ondan önce denemiştir. Aşağıdaki şiir erotik nesîbleriyle meşhur Ebû'l-Alâhiyye'ye aittir:

*“Ne oldu? Hanımefendi, nazlanıyor mu? Niye nazını çekmeliymişim?*

*Nazından değilse, niye suçladı beni? Ne suçum var?*

*Allah onun harabe meskenini yağmurla sulasın!*

*İmanın cariyesi - sevgi onun urbasının altına uğramış mı hiç?*

*Huriler arasında, kara gözlü, adımları kısa; ağır kalçalarını çekerek yürüdü.*

*Allah benim ruhumu onunla ve onu kınayanları da kınanmakla sınadı.*

*Neresine gitsem dünyanın, sanki gözümün önünde sureti.*

*O, (hilafetti); ona (halifeye) urbasının eteklerini sürüyerek, itaatkâr geldi.*

*O (hilafet) ancak ona (halifeye); o (halife) da sadece ona (hilafete) uygundu.*

*Onu, ondan başkası arzulasa yer yerinden oynardı.*

*Kalplerin kızları ona itaatte yanılrsa, Allah amellerini kabul etmezdi*

*Ve halife, “hayır” sözcüğüne duyduğu nefretten; kim söylerse o sözcüğü nefret ederdi ondan<sup>88</sup>.*

Stetkevych, Ebû'l-Alâhiyye'ye ait bu şiirin kısalık ve içerik bakımından gazel görünümünde olmakla beraber Abbâsî devrinin iki bölümlü (nesîb ve medîh) kasidesinin bütün özelliklerini taşıdığını söyler. Şiirin ilk iki beyti İslam öncesi kasidede olduğu gibi kayıp sevgiliden yakınma ve atlal/bükâ' bölümüdür. Üçüncü beyitte cariyenin halifeye ait olduğunu öğreniriz. Buna rağmen şair, onun cazibesine kapılmıştır (4-6 beyitler). Ancak yedinci beyitte aniden cariyenin itaatkâr bir şekilde halifeye gitmesi, cariyenin halifeliğin metaforu olduğu hakkında bizi aydınlatır. Stetkevych bu metaforu, kökenleri Yakın Doğu'ya uzanan *hieros gamos* (kutsal evlilik) imgesi içerisinde değerlendirir ve Halife Mehdî'ye bütün ümmetin itaat etmesi gerekliliği olarak açıklar. Yedinci ve sekizinci beyitler, bir taraftan muktedir ile itaatkâr arasındaki ilişkiyi mükemmel bir şekilde ifade ederken diğer taraftan hâkimin mülküyle olan ilişkisini gösterir. Şairin nesîbdeki hayal kırıklığı, sevgilinin üzerinde hakkı olan gerçek sahibinin onu almasıyla telafi edilir. Dokuzuncu beyitte kullanılan “zelzele”, hâkimin cinsel/siyasal kıskançlığının kozmik ifadesidir. Son iki beyitte halifenin hilafetle olan ilişkisinden tebaanın halifeyle olan ilişkisine geçilir. Burada tebaanın halifenin isteklerine uyması İslam'ın bir şartı olarak sunulur ve “benâtu'l-kulûbi” (kalplerin

<sup>88</sup> Şiirin çevirisi Parıldı'nın çeviriyle karşılaştırılarak yapıldı. Buradaki şiir 9 beyittir (Parıldı, 2007: 48).

kızları, mecazen niyet anlamında) tabiriyle tebaanın Halife Mehdi'ye bağlılığı vurgulanır: cariyeler nasıl efendilerinin isteklerine rıza gösteriyorlarsa, tebaa da aynısını yapmalıdır. Şair şiirinin sonunda cariyeye ve efendisi arasındaki hâkimiyet ilişkisini halife ve tebaası arasındaki ilişkiye yani siyasi alana yaymıştır (Stetkevych, 2002:147-149)<sup>89</sup>.

Medhiyyeli gazeller sadece Abbâsî veya Samânî-Gazneli döneminde görülmez. Çok sık olmamakla beraber Selçuklular ve Harzemşahlar devrinde de medhiyyeli gazellere rastlanır. Örneğin, Enverî'nin divanında bulunan 141. gazel bu türdendir. 12 beyitlik şiirin ilk on beyti sevgiliye duyulan özlemi anlatır; şair on birinci beyitte mahlasını (bu beyit aynı zamanda gürîzgâhtır), on ikinci beyitte Sultan Sencer'in adını zikreder. Bu bölüm kasidelerde gördüğümüz elkâb kısmıdır:

Hüsrev-i âfâk Zü'l-karneyn-i sâni Sencer ân ki

Kaysereş der-taht-ı fermân hemçü Hâkân mî-reved

*Kayser'in, Harzemşâh Hâkân'ı gibi onun fermanına boyun eğdiği*

*Bütün ufukların padişahı ve İskender'in eşi olan Sencer'dir o*

Bu şiir, gazelde mahlas kullanımının hangi yolla yaygınlaştığı hakkında bizim için açık bir örnek sunar. Şairler, kasidelerde bir şekilde kendi varlıklarını hissettirmek için memduhun adının zikredildiği beyit olan *tahallustan* önce mahlaslarını zikrederdi. Medhiyye şiirden çıkınca geriye aşk, şarap veya doğa tasvirini işleyen nesîb/gazel bölümü ve şairin takma adı kaldı. Bu takma ad, tahallusun hatırasıyla mahlas adını aldı.

Enverî'nin söz konusu şiiri nesîb/gazel ve medîh bölümüne sahip olduğu için bir kaside görünümündedir. Ancak divanın gazeliyyât bölümünde yer alır. Bu tip şiirlere kısalığından ötürü küçük kaside anlamına gelen kasîde-beççe mi yoksa standart kasidenin kompozisyonuna uymadığı yani medhi uzatmadığı için müzeyyel gazel mi deneceği tartışmalıdır. Yukarıdaki şiir belki medhiyye bölümü daha sonra yazılmak amacıyla hazırlanmış bir taslaktı diye itiraz edilebilir. Bundan başka Enverî'nin 81.<sup>90</sup> ve 175.<sup>91</sup> gazelleri de medih bölümlerinin yazılmasını bekleyen nesiblere benzer.

Birçok gazelinde mahlas kullanmayan Enverî'ye karşın çağdaşı Hâkânî'nin mahlas kullanmadığı gazel sayısı yirmiyi geçmez. Onda Enverî'de olduğu gibi dört

<sup>89</sup> Bahsi geçen cariyenin adı 'Utbe'dir. Utbe ve bu şiirin üretim ortamı hakkında geniş bilgi için (Parıld, 2007: 45-49) ve (Stetkevych, 2002:150-151).

<sup>90</sup> Bir şekvâiyye olan bu gazel, Horasan büyüklerinden yardım talebiyle (makta beyti) son bulur.

<sup>91</sup> 175. gazelde Enverî'nin kaside nesiblerinde sık sık başvurduğu bir teknik olan gece veya gündüz beklenmedik bir anda gelen sevgili motifi işlenir. Makta beyti bir gürîzgâh mahiyetindedir. 180. gazel de aynı motifi işlemekle birlikte medihe dair herhangi bir işaret yoktur. Enverî'nin söz konusu motifi işlediği kasidelerine dair bilgi için bkz. Akdeniz, Metin (2021). "Enverî ve Nedîm'in Kasidelerinde Küçük Öyküler", *Prof. Dr. Pervin Çapan Armağanı (ed. Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke - Doç. Dr. Nilüfer Tanç)*, Muğla Sıtkı Koçma Üniversitesi Yayınları, Muğla.

beyitlik gazellere de sık rastlanmaz<sup>92</sup>. Hâkânî'nin gazeliyyâtında lirik medhiyelerin sayısı daha fazladır<sup>93</sup>. Aşağıdaki medîh içeren gazelde rekabet hâlinde bulunan Selçuklular ve Şirvanşahların sultanları karşılaştırılmış ve ikincisi üstün tutulmuştur. Sekiz beyitlik gazelin ilk altı beytinde sevgiliye hitap edilmiş, yedinci beyitte Sencer'in sevgilinin kulu olduğu belirtilmiş ve sekizinci beyitte şair acılarının telafisini "kâfir ordusunu kıran" Şirvânşâh'tan talep etmiştir.

7.Hâkânî er hod Sencer-est der-pîş-i zülfeş çâker-est

Ger sabr-ı û sad-leşker-est illâ be-müjgân ne'şkened

8.Z'ân gamze-i kâfir-nişân ey şâh-ı Şirvân el-emân

Ârî sipâh-ı kâfirân coz-Şâh-ı Şirvân ne'şkened (Hâkânî, 1373: 612).

*Hâkânî, Sencer de olsa onun zülfünün huzurunda ancak kuldur; sabrının yüzlerce ordusu olsa, kirpikleri yine onu kırar, başkası kıramaz. Ey Şirvan Şah! Kâfirlikten nişan veren o bakıştan elaman! Tabi ki, Şirvan Şah'dan başkası kâfir ordusunu kıramaz.*

Enverî Divanı'nda gazeller kısmında bulunan ve tamamı on beyit olan aşağıdaki şiir ise muhtemelen hazırlığı yapılan bir kasideye aitti. Bu gazelin de Enverî'nin birçok gazelinde olduğu gibi mahlas beytinin olmaması ve kasidelerin medîh bölümlerinde görülen resmî üsluba sahip olması bu fikri kuvvetlendirmektedir.

1.Ey cihân-râ hazret-i tu niyâz

Der-i câh-i tu tâ kıyâmet bâz

*Ey cihanın yüceliğine muhtaç olduğu! Ey huzurunun kapısı kıyamete kadar açık olan!*

3.Girih-i ebrû-yi siyâset-i tu

Âştî dâde kebk-râ bâ-bâz

*Ey cezasının kaş çatması keklikle şahini barıştıran!*

4.Nazar-ı rahmet u ri'âyet-i tu

<sup>92</sup> Divanında sadece bir adet dört beyitlik gazel vardır.

<sup>93</sup> bkz. (Divân-ı Hâkânî, 1382:561, 562, 578-579, 587, 612, 615, 618). Bu gazellerin çoğu Şirvan Şahı için söylenmiştir. Bu tip gazellerden başka bir de memduhun adının zikredilmediği ancak bir memduha yazıldığı bariz olan gazeller vardır. Bunlardan biri (Hâkânî, 1373: 576) aşağıdaki matlaya sahip gazeldir:

Devlet-i 'ışk-i tu âmed 'âlem cân tâze kerd

'Akl kâfir bûd k'ân ruh dîd imân tâze kerd

*Senin aşkının bahtıyla/devletiyle âlem canını yeniledi*

*Akl kâfir idi, senin yüzünü görünce imanını tazeledi*

Bu beytin mazmunu Hâkânî'nin bir başka müzeyyel gazelinde de tekrarlanır:

Kâfir ki ruheş be-bîned bâ-mu'cize-i la'leş

Tesbîh der âvîzed zünnâr der endâzed

*Yüzünü gören kâfir, lalinden dökülen mucizeyle*

*Zünnarını çıkarıp atar da tesbihe yapışır* (Hâkânî, 1373: 578).

Görüldüğü gibi memduh için yazılan gazellerde benzer mazmunların tekrar edilmesi olasıdır. Bu mazmunlar tespit edildikten sonra tahallus beyti olmayan gazeller içinden memduhlara yazılmış gazellere ulaşmak bir dereceye kadar mümkün olmaktadır.

Eymenî dâde âz-râ zi-niyâz

*Ey koruyuculuğu ve merhametinin bakışı, hırsı avuç açmaktan emin eden!*

7.Ve'r felek-râ buved zi-rây-i tu mihr

Der-i şeb tâ ebed konend firâz (Enverî, 1379:448-449; G. 168)

*Gökyüzündeki güneş senin aydın fikrinden yapılsa gecenin kapısı sonsuza kadar kapanırdı.*

Bu türden gazellere Hâkânî divanında da rastlanır. Bunlardan biri sekiz beyitlik mahlaslı bir gazeldir. Tahallus beyti olmadığı için kime yazıldığı anlaşılamayan bu şiirde, genel olarak kasidelerde görülen resmî üslubun kullanılmasına rağmen 6. ve 7. beyitlerde âşıkane temalara da yer verilmiştir. İlk beyitte bulunan “na’l-i semend-i tu bâd” tabirinin son beyitte tekrarlanması, gazellerde sıkça görülen redd-i matlaları hatırlatmakta ve şiirin tamamlandığı izlenimini vermektedir. Dolayısıyla bu şiirin tamamlanmayı bekleyen bir kasideden çok bir gazel olduğunu iddia edebiliriz.

1.Bûse-geh-i âsmân na’l-i semend-i tu bâd

Nûr-dih-i âftâb baht-i bülend-i tu bâd

*Gökyüzü, senin atının nalına öpücükler kondursun; güneşe nur bahşeden senin yüce bahtın olsun!*

3.Tâ ruh u rây-i tu der ne-resed çeşm-i bed

Merdüm-i ân çeşmhâ cümle sipend-i tu bâd

*Senin o aydın fikrine ve yüzüne kem göz değmesin diye düşmanlarının gözbebekleri cümle üzerlik tohumu olsun.*

6.‘İşk-i tu-râ tâ ebed cây zi-cân-i men-est

Cân-i me-râ tâ ecel kuvvet zi-kand-i tu bâd

*Aşkının sonsuza kadar benim canımda yeri vardır. Canım ölene kadar dudağının şerbetinden dinçlik bulsun.*

8.Sürme-i Hâkânî-est hâk-i ser-i kûy-i tu

Efser-i hâkân-ı Çîn na’l-i semend-i tu bâd

*Semtinin toprağı Hâkânî'nin gözüne sürmedir. Çin hakanının tacı, senin atının nalı olsun.*

Sonuç olarak, kasideden doğmuş olan gazel zamanla kaside özellikleri de göstermeye başlamıştır.

## 2.5. Sebk-i Hindî Gazeli

### 2.5.1. Sebk-i Hindî Terimi ve Üzerinden Yapılan Tartışmalar

Sebk kelimesi “altın ve gümüş gibi madenlerin eritilip kalıba dökülmesi” manasına gelir. Bazı sözlüklerde *pâlûden* yani “süzme” anlamı da bu temel anlama dâhil edilir. “Sebk” kelimesinin “üslup” anlamında kullanılmasının tarihi oldukça yenidir. Faruqi, ne sebk kelimesinin ne de sebk-i Hindî teriminin Farsçanın 19. asırdaki üç büyük sözlüğünde (Şemsü'l-Lügat, Gıyâsü'l-Lugat ve Anendrâc) de bulunmadığına dikkat çeker (2004: 5). 20. Asırdan önce yazılan İran tezkirelerinde “sebk” yerine *tarz*, *revîş*, *şîve*, *edâ*, *siyâk*, *aksam* gibi kelimeler tercih edimiştir. *Aksâm* daha çok şiir türleri için kullanılmakla beraber bazı tezkirelerde üslup anlamıyla da karşımıza çıkar. Fars edebiyatı araştırmacıları, bugün, üslup bilimcileri için *sebk-şinâs*, üslup bilimi için ise *sebk-şinâsî* terimlerini kullanmaktadır.

Faruqi, 20. asrın ilk çeyreğinde Melikü’ş-şu’arâ Bahâr’ın sebk-i Hindî tabirini, muhtemelen ilk kullanan kişi olduğunu söyler (2004: 2). 20. asrın başlarında Türkçede sebk-i Hindî terimi yerine “tarz-ı Hindî” veya “tavr-ı Hindî” ifadesi kullanılmaktaydı: “*Firdevsîler, Sa’dîlerin şîve-i beyânından farklı bir tarz İran edebiyat sahasında vücûd-pezîr oluyordu. ‘Urfî-i Şîrâzî tavr-ı Hindî’ye mâylî olan esâtizenin pîşvâlarındandır*” (Süleyman Nazif, 1355: 1). Sebk-i Hindî terimi, Cumhuriyet döneminde İranlılardan alınıp kullanılmaya başlanmıştır. Terimin Türkçede yaygın bir şekilde kullanılmasında Fuat Köprülü ve Ali Nihad Tarlan gibi İran edebiyatı üzerine de araştırmaları olan bilim adamları pay sahibidir.

Hint üslubunun isimlendirilmesi edebiyat tarihinin olduğu kadar İran’ın siyasi tarihinin de konusudur. Meşrutiyet sonrası İranlı araştırmacılar -özellikle İran edebiyatı konusunda devrin en büyük otoritesi sayılan Melikü’ş-şu’arâ Bahâr<sup>94</sup>- bazgeşt<sup>95</sup> (geriye dönüş) üslubunun sebk-i Hindî hakkındaki olumsuz fikirlerinin devamcısı olarak bu devrin edebiyatını lafız özellikleri bakımından amiyane, konu bakımından dar, hayal bakımından karmaşık ve anlamsız buldu. Emîr Fîrûzkûhî, Sâ’ib divanına yazdığı ön sözde İran’ın edebî mahfillerindeki sebk-i Hindî karşıtlığının yarattığı atmosferden

<sup>94</sup>Melikü’ş-şu’arâ Bahâr, dostu Sâdik Sermed’e gönderdiği bir mektupta Sebk-i Hindî’yi yeren bir şiir ilişirmiştir. Bu şiir için bkz. (Babacan, 2012: 92).

<sup>95</sup>Bazgeşt üslubunun oluşmasındaki amillerin başında Mahmûd-ı Afgan’ın İsfahan’ı işgal etmesiyle (1722) başlayan süreç gelir. Bütün bir İran’ı kargaşaya sürükleyen söz konusu olay İran’da edebî faaliyetlerin kesintiye uğramasına ve Zendiyye hanedanlığının ilk yıllarında eski ustaların (mütakadimîn) üslubunu ihya etmeyi amaçlayan yeni bir üslubun, bazgeşt-i edebînin edebiyat sahnesine çıkmasına sebep olmuştur (Lengrûdî, 1398: 28-29).

kısaca bahseder. Ona göre söz konusu dönemde Sâ'ib'in üslubundan övgüyle bahsetmek bir yana ondaki bazı olumlu yönleri belirtmek bile şimşekleri üzerine çekmeye yeterdi (1365: 4.) Ancak şartlar değişip de Sâ'ib'in şiiri taraftar toplamaya başlayınca sebk-i Hindî üslubunun İranî kökenlerini vurgulama ihtiyacı hasıl oldu. Nitekim Firûzkûhî, Sâ'ib divanı ön sözünde sebk-i Hindî'yi İsfahanileştirmek (*İsfahânîden*<sup>96</sup>) ve onun İran'ın öz malı olduğunu ispat etmek için büyük bir gayret sarf etmiştir. Ona göre sebk-i Hindî, Hindistan'da bu üslubu devam ettiren müteahhirân şairlerin yakıştırdığı bir terimdir. İsfahan'da doğduğunu belirttiği bu üslubun sebk-i Hindî olarak isimlendirilmesini hatalı bulan Firûzkûhî, bunun yerine sebk-i İsfahânî teriminin kullanılmasını teklif eder ki her iki terim de günümüzde İranlı edebiyat araştırmacıları tarafından kullanılmaktadır (1364: 19)<sup>97</sup>.

İrâkî üslubun son büyük temsilcisi sayılan Câmî'nin ölümünden sonraki dönemin edebiyatı, İran'da uzun bir zaman dilimi boyunca bir çöküş devri olarak görülmüştür (Temîmdârî, 1372: 95)<sup>98</sup>. Zend hanedanlığının ilk yıllarında temelleri atılan ve Kaçariyye hanedanlığı zamanında olgunlaşan bazgeşt-i edebî devrinde yazılan tezkirelere bakmak bu durumu anlamamızı kolaylaştırabilir. Zira bu dönemde edebî anlayışta büyük bir dönüşüm gözlemlenir. Şefî'î Kedkenî, bazgeşt döneminde, sadece Bîdil'in değil daha mutedil bir şiir dilini benimseyen Sâ'ib ve Kelîm gibi şairlerin de unutulduğuna dikkar çeker (1371: 17).

Dönemin önemli tezkireleri olan *Tezkire-i Âteş-kede*<sup>99</sup> ve *Mecma'u'l-Fusahâ*<sup>100</sup>, da Hâce Hüseyin Senâyî, Urfî, Vahîd-i Kazvînî, Sâ'ib gibi birçok sebk-i Hindî şairi<sup>101</sup> için olumsuz hükümlerde bulunulur ve şairlerinin çağdaş anlayışa uymadığı için beğenilmediği belirtilir (Lotfalî Big Âzerbigdilî, 1337: 88, 293; Rızâkulî Hân Hidâyet, 1382: 75, 77, 158). Lotfalî Big Âzerbigdilî, Urfî'nin dostu Hâce Hüseyin Senâyî'nin şiirlerini şöyle değerlendirmektedir: “*Ya kimse anlamıyor ya da gerçekten şiirlerinde mana yok!*” (1337: 88). *Mecma'u'l-Fusahâ*'da, Urfî için sarfedilen “*Adı*

<sup>96</sup> Futûhî, “Nâzik-hayâlî-i İsfahânî ve Dûr-hayâlî-i Hindî” adlı makalesinde sebk-i Hindi terimi üzerinden yürütülen tartışmaları özetlerken bu tabiri kullanmaktadır (Futûhî Rûdme'cenî, 1392: 51).

<sup>97</sup> Emîr Firûzkûhî ve onu takip eden araştırmacılar bu üsluba Sebk-i İsfahânî adının verilmesinin uygun olduğu görüşündedir. Bu konuda Şemîssâ “*bu üslup aslen İsfahan'da vücuda gelmiştir, Hind'de değil; bununla beraber öncülerinin birçoğu Hindistan'a göç etmiştir. Ayrıca Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin bu üsluba benzer şiirlerinin olması da söz konusu adın verilmesinde etkili oldu*” der.

<sup>98</sup> Kazvînî'nin Safevî dönemi edebiyatı hakkındaki olumsuz düşünceleri için bkz. (Temîmdârî, 1372: 96-97).

<sup>99</sup> 1779'tan sonra, 18. asrın son çeyreğinde tamamlanmıştır (Yazıcı, 1991: 58).

<sup>100</sup> 1871 yılında tamamlanmıştır (Tokmak, 2008: 65).

<sup>101</sup> Her iki tezkirede, şairlerini sebk-i Hindî özelliklerine nadiren rastlanan ve aslen mekteb-i vukû şairi olan Zamîrî de benzer şekilde eleştirilmiştir (Temîmdârî, 1372: 99).



*Seyyid Muhammed, bir müddet Hindîstan'da kalıp döndü. Hakkında çeşitli rivayetler vardır ancak herhangi bir kaynakta rastlanmadı. Divanı birçok kere gözden geçirildi; şiirlerindeki üslup zamanımızda beğenilmiyor*” (Rızâkulî Hân Hidâyet, 1382: 77) sözlerini ve seçilen şiirleri eleştiren Süleyman Nazif, şu yorumu yapar:

“... “ez-mesnevî-i Husrev ü Şîrîn-i û'st” sernâmesiyle otuz beytini ve gazeliyâtından hem de gazellerinin nisbeten ‘âdîlerinden hiçbir intikâd ve intihâb ta’kîb etmeksizin râst gele sekiz beyit ile iki rub’âsîni kayd edip Gazâlî-i Meşhedî<sup>102</sup> adlı diğer bir şairi -fakat bu sefer medh ü senâ ile- zikr etmeğe şitâb ediyor... Büyük bir şaire ebedîler arasına karıştıktan sonra revâ görülmüş olan bu takdîr, vicdân-i İrân’ı şermsâr etse revâdır. Mecma’ul-Fusahâ sahibi koca Urfî hakkında sıkılmadan “siyâk-ı eş’ârî bu devir halkının makbulü değildir” diyor. İrân’da büyük bir inkalâb-ı edebî olsaydı ve o mu’azzam ve muhteşem mâzîsinin önünde onu alçaltacak kadar yüksek bir mebnâ-yı irfân vücûd-pezîr olmuş olsaydı Urfî’nin şiirleri hakkındaki bu şekil takdîr, belki ma’zûr görülebilirdi... Urfî-i Şîrâzî bizim şâ’irimiz olsaydı, nâmını tâ-be-mahşer tebcîl ederdik.” (1335a: 2).

Urfî hakkında Âteş-kede tezkiresinde yapılan değerlendirmeleri Mecma’ul-Fusahâ’ya nazaran daha az haksız bulan Süleyman Nazif, Âzer Bigdilî’nin Urfî’nin çok fazla istiare kullandığı yolundaki eleştirisine “beyân ve bedî’e â’id dünyâda hiçbir san’at yoktur ki hüsn-i istimâl edildiği takdîrde güzel olmasın” diyerek karşılık veriyor ve Âteş-kede tezkiresindeki ifadeleri şu sözlerle eleştiriyor: “târîh ve mahall-i vilâdetiyle sene-i vefâtı bile ihmâl olunan bir tezkirenin tenkîdî de böyle nâkıs olmak tabî’dir” (1335b: 1).

Bazgeşt tezkirelerinden ikisinde Urfî hakkında verilen hükümlerin Süleyman Nazif’i şaşırtması hatta öfkelenmesinin sebebi hiç şüphesiz küçük yaşlarda şiirlerini ezberlediği ve sevdiği bir şair (1335a:1) hakkında yapılan olumsuz yorumlardır. Bununla birlikte Nazif tarafından bu denli sevilmesinin amili de yine Urfî’nin Osmanlı şairleri tarafından daima takdirle anılması ve taklit edilmesinin yarattığı edebî atmosferdir. Nitekim Urfî’nin Osmanlı şairleri üzerindeki etkisini şu sözlerle özetlemektedir: “Urfî’nin edebiyâtımıza te’sîri iddi’â edebilirim ki her Acem şâ’irinden ziyâde ve bâriz hâldedir” (1335a: 1).

20. asırdan önce İrân ve Hindistan’da yazılan tezkirelerde sebki Hindî terimi için *tarz-ı tâze* (yeni tarz) tabiri kullanılmakta ve bu akıma mensup şairlere müteahhîrîn

<sup>102</sup> İrân’dan Hindistan’a göçen şairlerdendir. Ekber Şâh’ın sarayının ilk melikü’s-şu’arâsıdır. Kendisinden sonra bu makama Feyzî-i Dekenî geçmiştir.

şairler denilmekteydi. Melikü’ş-şu’arâ Bahâr’ın, 16. asrın başlarında ortaya çıkan yeni tarz için Hindî sıfatını yakıştırmaması bir akıma isim vermekten daha fazlasına işaret eder. Onun bu tavrı Bazgeşt devrinden beri süregelen sebk-i Hindî karşıtlığının bir devamı ve İran milliyetçiliğinin bir uzantısı olarak okunmalıdır. Bahâr, kendi zamanında beğenilmeyen bir üslubu Hindistan’a nispet ederek deyim yerindeyse ondan kurtulmak istemiştir.

Sebk-i Hindî şiirine yapılan eleştirilerin başında söz konusu üslubun, Farsça’nın gramatikal yapısını ve fesahatini bozduğu yönündeki eleştiri gelir. Safâ; Hâce Hüseyin Senâyî, Nâsır ‘Alî-i Serhindî, Bîdil-i Dihlevî, Celâl Esîr, Tâlib, Zülâlî, Tuğrâ vb. sebk-i Hindî şairlerinden örnekler vererek görüşünü ispatlamaya çalışır. Örnek verdiği beyitlerden hareketle Safâ’nın bu konudaki görüşlerini maddeler hâlinde aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

1. Beyitte anlama katkı sağlamamasına rağmen aynı kelimelerin tekrar edilmesi (müdâm ve hemîşe gibi)
2. Edatların yanlış kullanımı veya gerektiği hâlde kullanılmaması (mesela “bâlâ kerden” yerine ber dâşten”; “ber-ser-i bâzâr” yerine “ser-i bâzâr”)
3. Farsça kelimelerden Arapçanın kurallarına uydurularak türetilen kelimelerin kullanılması (Farsça “nâzûk” kelimesinden türetilen “nezâket” gibi)
4. Fiillere kendilerine uygun nesnelere getirilmemesi (mesela “şikesten” fiiline nesne olarak “esâs” veya “reng” kelimesinin getirilmesi)
5. Özne ve yüklem uyumsuz olması (mesela özne tekilken yüklem çoğul çekilmesi)
6. Kelimelerin anlamlarını zorlayarak genişletmeye çalışırken anlamı olmayan beyitler üretmek (bî-mâ’nâ goften)
7. Edat kullanılması gerekirken yâ-yı izâfet kullanılması (mesela “âmîhte bâ-berk-i nefes “âmîhte-i berk-i nefes”) (Safâ, 1388: 438-442).

Sebk-i Hindî şairlerinde görülen dile karşı özensizlik bazgeşt şairlerini olduğu kadar Safâ’nın çağdaşlarını da rahatsız etmiştir. Safâ, Farsçanın “inhitatı”nı Safevî döneminde şiir söyleyen şairlerin çoğunun eğitimsiz sıradan kişiler olmasıyla, edebî gelenekten kopuşla ve Farsçayı sonradan öğrenmiş şairlerle izah eder (1388: 437-438). Ancak beyitlerinden örnekler verdiği şairler arasında Senâyî, Zülâlî, Tâlib ve Celâl Esîr gibi ana dillerinin Farsça olduğu konusunda şüphe olmayanlar da vardır. Futûhî, Bîdil’in Farsçayı sonradan öğrendiği için şiirlerinde hatalar bulunduğu fikrine itiraz

eder. Bazı beyitlerindeki aksamaların Farsçanın tabii yapısına aşına olmamaktan kaynaklanabileceğini kabul etmekle beraber Bîdil'in Farsçayı iyi bildiğini ve şiirlerinde görülen sapmaların bilinçli yapıldığını savunur (1385: 357). O, Bîdil'in şiirlerinde görülen üslubu şöyle tasvir eder:

*“Kelimeler arasındaki bağlantı, bilinmez olarak kalır ve Bîdil'in sözleriyle imgeler “arasındaki irtibatsızlık deliliği harekete geçirir”. Bu tür tasvirler, bütün manalardan bağımsızdır ve belagatta sınıflandırılan tarzlarla ele alınıp tahlil edilemez. Dolayısıyla kelimeler arasındaki bağlantıyı esas alan belagat (belâgat-i tenâsüb-medâr) açısından itibar edilemez. Ancak modern poetika bu tarz bir imgeci tutumu şairin üstünlüğüyle ilişkilendirir”*(1385: 272).

Dolayısıyla Safâ'nın, Farsçanın gramerini ve fesahatini bozduğunu iddia ettiği beyitlerden bazıları, dönemin şiir anlayışının doğal bir sonucu olup sadece kendisinden önce gelen üsluplar bakımından bir garabet içerir.

1960'lı yılların ortalarından başlayarak Ahmed Gülçin-i Ma'ânî, Hasan Hüseyinî, Muhammed Şems-i Lengrûdî ve Muhammed Rızâ Şefî'î Kedkenî'nin başını çektiği araştırmacılar, İran'da sebk-i Hindî'ye olan ilgiyi artırdı. Şefî'î Kedkenî'nin Bidil-i Dihlevî hakkında yazdığı *Şâ'ir-i Âyînehâ*<sup>103</sup> adlı kitabı büyük bir ilgi gördü aynı yıl (hş.1366/m.1987) içinde ikinci baskısı yapıldı. Sebk-i Hindî'nin İran'da benimsenmeye başladığı yıllarda Fîrûzkûhî'nin izinden giden araştırmacılar sebk-i Hindî teriminin yanında söz konusu üslubun İran kökenine atıfta bulunan sebk-i İsfahanî'yi de daha sık kullanmaya başladılar. Hindistan ve Pakistanlı araştırmacılar ise sebk-i Hindî içindeki İran unsurunun abartılı bir şekilde vurgulandığını düşündükleri bu terime karşı çıkmıştır.

Sebk-i Hindî üslubunun İsfahan'da ortaya çıkıp olgunlaştığı iddiasının temelsizliğine işaret eden Faruqî, Fîrûzkûhî'nin, üslubun mîmarı ve mükemmelleştiricisi olarak değerlendirdiği Sâ'ib'in, Ganî-i Keşmîrî, Bîdil-i Dihlevî, Şevket-i Bûhârî ve Nâsır 'Alî-i Serhindî gibi İranlı olmayan sebk-i Hindî şairleri üzerinde doğrudan bir etkisinin olduğuna dair herhangi bir verinin olmadığına işaret eder. Kaldı ki Sâ'ib'den çok daha önce Urfî, Feyzî, Nazîrî, Tâlib-i Âmül gibi tarz-ı tâze şairleri Hindîstan'da şiirlerini söylemekteydiler (Faruqî, 2004: 3-4).

<sup>103</sup> Kitabın 3. Baskısı ise 1371 yılında yapılmıştır. Bkz. Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1371). *Şâ'ir-i Âyînehâ - Berresî-i Sebk-i Hindî ve Bîdil*, Müessesese-i İntişârât-i Âgâh, Tahran.

İsim üzerindeki tartışmalar hakkında geniş bir değerlendirmeyi Lengrûdî'ye ait *Girdbâd-i Cünûn* kitabında bulmak mümkündür. Lengrûdî, yeni tarzın isimlendirilmesi hakkındaki görüşleri üç başlık altında özetler:

1. Yeni tarzın İran'da (ve Isfahan'da) doğup geliştiğini savunanlar. Bu grupta bulunanlar tarz-ı tâzeye sebki Isfahânî adını verir. Bu görüşün savunucusu Emîr Fîrûzkûhî'dir.
2. Yeni tarzın Hindistan'da doğup geliştiğini savunanlar. Bu görüşü savunanlar sebki-i Hindî terimini tercih ederler.
3. Yeni tarzı herhangi bir şehre veya ülkeye nispet etmeyip Fars şiirinin tarihsel gelişiminin ve Hint estetiğinin bir sentezi addedenler (1367: 41).

İlk iki görüşün zayıf noktalarını tek tek ele alarak tenkit süzgecinden geçiren Lengrûdî, üçüncü görüşe katıldığını ifade eder. Ona göre sebki-i Hindî, ne tamamen İran'a ne de Hindistan'a aittir; İran edebiyatının ve Hindistan'ın güzel sanatlarındaki estetiğin senteziyle şekillenen bir tarihî gelişim sürecinde oluşmuş edebî bir üsluptur (1367: 64).

Lengrûdî ise İran şiirini dönemlere ayırırken Horasan, Irâkî, Azerbaycan, Hint gibi coğrafi bölgelere işaret eden adların kullanılmasının daha başından hatalı olduğunu ve İran şiirinin, şiirin üretildiği bölgeye göre değil de Avrupa'dakine benzer bir şekilde üslup özelliklerine göre isimlendirilmesi gerektiğini savunur (1367: 69-73) . Bununla birlikte bu isimler artık yerleştiğinden ve üslupları birbirinden ayırmaya yetecek gerekli üslup incelemelerinin henüz yapılmamış olmasından olsa gerek önerdiği yönetime göre bir üslup tasnifini kendisi de yapmamıştır.

### **2.5.1.1. Sebki-i Hindî'nin Ortaya Çıkışı**

#### **2.5.1.1.1. 15. ve 16. Yüzyıl Fars Edebiyatının Genel Görünümü**

16. yüzyıla gelindiğinde İran edebiyatına hâkim olan iki mektep olduğu görülür: Irâkî üslubun incelmış bir hâli olan Herat mektebi ve aşk temasını realist bir şekilde işleyen vukû mektebi. 15. Yüzyıl Fars edebiyatına damgasını vuran Herat mektebi, 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra tedricen kaybolmaya başlamıştır. 16. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan vukû mektebi ise yüzyılın sonuna doğru tarih sahnesinden çekilmiştir. İlk defa Irâkî üslupta baskın bir hâle gelen gazel, her iki üslupta da bu özelliğini devam ettirir. Yârşâtr'ın belirttiği gibi Şâhruh zamanında yaşamış olan

şairlerden tezkirelere alınan beyitlerin çoğu gazel beyitleridir (1334: 141). Aynı durum tezkirelere şiirleri alınan vukû şairleri için de geçerlidir.

#### 2.5.1.1.1. Herat Mektebi

15. yüzyıl Timurîler devri edebiyatı Şeffî'î Kedkenî ve İhsân Yârşâtır gibi araştırmacılarca bir çöküş dönemi edebiyatı olarak görülmüştür. Bununla birlikte sebk-i Hindî'ye ait kimi üslup özelliklerini ihtiva etmesi bakımından önemlidir.

Yârşâtır, Şâhruh dönemi (15. asrın ilk yarısı) edebiyatını incelediği çalışmasında söz konusu devirde iki farklı gazel üslubu olduğunu belirtir:

1. Lafızda sağlamlık ve fesahati, manada ise açıklığı esas alan gazel üslubu. Bu üsluba sahip şairler, Sa'dî, Hâfız, Ubeyd-i Zakanî ve Hâcû-yi Kirmânî gibi sebk-i Irâkî şairlerinin devamcısıdır. Mağribî-i Tebrîzî, Kâsımü'l-Envâr-ı Tebrîzî, Şâh Ni'metu'llâh Velî ve Şerefe'-dîn 'Alî-i Yezdî bu grupta yer alır.
2. Yeni ve orijinal imgeler arayan ve kimi zaman lafzı ihmal eden gazel üslubu. Bu üsluba sahip şairler, Emîr Hüsrev-i Dihlevî ve Hasan-ı Dihlevî'yi takip eder. Kemâl-i Hocendî, Şeyh Âzerî, Kâtibî-i Turşîzî, Hayâlî-i Buhârâyî, Bisâtî-i Semerkândî ve Emîr Hümâyûn-i İsferyânî bu grupta yer alır (1334: 141).

İlk gruba ait şairlerin, sebk-i Irâkî'yi hiçbir tasarrufta bulunmadan olduğu gibi devam ettirdikleri için sebk-i Hindî üzerinde herhangi bir etkilerinin olduğu iddia edilemez. Çalışmamızın konusu gereği bizi asıl ilgilendiren gazel üslubu, ikinci gruba ait şairlerin şiirlerinde görülür.

Futûhî'ye göre 15. asır Timûrîler devri şiiri genel görünüm itibarıyla taklidî bir şiir olsa da bazı şairlerin elinde yeni ve özgün imgeler de yaratılmıştır. İkinci üsluba "sebk-i mazmûn-gûyî" ve "sebk-i hayâlhâ-yi hâs" adını veren Futûhî, bu gruba ait şairler arasında Emîr Şâhî, Hayâlî-i Buhârâyî, Kâtibî-i Turşîzî, Bisâtî-i Semerkândî ve Emîr Hümâyûn-i İsferyânî'yi sayar. İmgelerde yeniliği arayan bu şairler, Emîr Hüsrev-i Dihlevî, Hasan-ı Dihlevî, Kemâl-i Hocendî ve Kemâl-i İsmâl (Hallâk-ı Ma'ânî lakabıyla tanınmaktadır) gibi şairleri takip etmiştir (1394: 105).

Mecâlisü'n-Nefâys'te Kâtibî-i Turşîzî<sup>104</sup> için söylenen "her nev şi'rga kim meyl körgüzdi, anga *me'ânî-i garîbe* köp yüzlendi" ifadeleri ikinci grup şairlerin şiir

<sup>104</sup> Kâtibî 15. Yüzyılın en önemli şairlerinden addedilmekte ve hakkında birçok rivayetler anlatılmaktadır. Bedâyü'l-Vekâyî'de geçen aşağıdaki anekdot onun kendi asrı için ne ifade ettiğini göstermesi bakımından önemlidir: "*Buhara'nın ve Maverâü'n-nehr'in bir bölümünün hakimi olan Ubedullah Han*

anlayışını özetlemektedir (Alî-Şîr Nevâyî, 2015: 11). “Me’ânî-i garîbe” tamlaması şairin hayallerinin kendine has olduğunu ve daha önce başka şairlerde bulunmadığını ifade etmektedir.

Kâtîbî ve Şâhî’nin şiirlerinde kendine has hayallerin arayışında olduklarına dair beyitlere rastlamak mümkündür:

Kâtîbî hoş nîst coz-bâ-ma ’nî-i rengîn-i hâs

Z’ân ki bülbül dost mî-dâred gül-i nâ-çîde-râ/Kâtîbî (1394: 105).

*Kâtîbî! Renkli ve özgün hayallerden gayrısı hoş değildir*

*Derilmemiş güllerdir bülbüllerin sevdiği*

Şâhî hayâl-i hâs be-gû ez-dehân-i dost

Çun nîst lezzetî suhenân-i şunûde-râ/Şâhî (1394: 105).

*Şâhî! Özgün hayaller söyle, yârin dudağına dair*

*Duyulmuş sözlerde zira lezzet yoktur*

Yukarıdaki beyitler, sebk-i Hindî şiirinde sıklıkla görülen yabancı imge (ma’nî-i bîgâne) arayışını hatırlatır. Nitekim onlar da lafzî ta’kîdlere düşmek pahasına orijinal imgelerin arayışında olmuştur. Nasîrî-i Câmî, Herat mektebi üzerine yaptığı çalışmada, Herat mektebinin Irâkî ve Hindî üsluplarını birbirine bağlayan köprü olduğunu iddia eder. Kâtîbî’yle başlayan süreç asrın sonlarında Asafî-i Herevî, Baba Figânî ve Ehlî-i Şîrâzî ile devam ederek daha aşikâr bir hâle bürünmüştür (1393: 260-262).

Asafî-i Herevî (ö. 1517/18)’nin gazelleri, Sâ’ib ve Bîdil gibi sebk-i Hindî şairleri tarafından övgüyle karşılanmıştır. Bîdil’in öğrencisi Hoşgû, tezkiresinde, şairin Asafî-i Herevî’nin iki beytini çok beğendiğini şöyle anlatır: “Mirza Bîdil, Asafî’nin iki beytiyle bir gece öyle keyiflenmişti ki tekrar tekrar “İkinci beyit... Kıyamettir!” diyordu” (Futûhî, 1394: 107). Söz konusu beyitler aşağıdadır:

Tâ ber efrûhte ez-âteş-i mey rûy-i sefid

Şem’-i pîrâne-ser âteş zede ber-mû-yi sefid

Der-şafak dîd meh-i ‘ıyd u işârethâ kerd

Pîr-i mâ sû-yi mey-i surh be-ebrû-yi sefid (Futûhî, 1394: 107).

*Beyaz yüzü şarabın ateşiyle yanınca*

*Yaşlı başlı mum, ağarmış saçlarını yaktı*

*Pirimiz, bayram hilâlini görüp şafakta*

*Ağarmış kaşlarıyla işaret etti kızıl şarabı*

---

yıllardır aradığı Kâtîbî’nin elyazmasını elde etmişti. O sırada Nişabur’un fethi de gerçekleşmişti. Açık bir şekilde şunları söyledi: “Bu benim için Nişabur’un fethinden daha önemli!” (Şefî’î Kedkenî, 1378: 22).

Ramazan orucu hakkında yazılan yukarıdaki beyitler, şarap hasretini anlatmaktadır. İlk beyitte beyazlığı sebebiyle bir ihtiyara benzetilen mumun yanması (saçlarını yakması) şarap arzusuna bağlanır (*hüsn-i talil*). İkinci beyitte ise pir, bayram hilalinin görülüp orucun bitmesi üzerine salikleri şaraba davet eder. İkinci beyitte, Sebk-i Hindî'nin ifrâtî kolu içerisinde değerlendirilen ve anlaşılması zor imgeler yaratma konusunda çağdaşlarının hepsinden ileride olan Bîdil'i bu kadar şaşırtan unsur Asafî'nin "ağarmış kaş"la "hilal" ve "kızıl şarap"la "(kızıl) şafak" arasında kurmuş olduğu beklenmedik ilişkidir.

Kâtibî'nin beytinde kaş, yeni ay ve kaburga kemiği arasında benzetme ilişkisi kurulur:

Zi-‘aşk-i ebrû-yi û dil be-pehlûyem câ kerd

Ki dâst şekl-i hilâl üstühân-ı pehlûyem/G. 316-4 (Kâtibî, 1382: 168).

*Kalbin bağrında yurt tuttu kaşlarının aşkıyla*

*Zira kaburgalarım benim benzer yeni aya<sup>105</sup>*

Yeni ay ve kaş arasındaki teşbihin geçmişi Kâtibî'den çok önceye dayanır. Onun şiirindeki asıl yenilik yeni ay ile kaburga kemiği arasında kurduğu benzerlik ilişkisidir (*teşbih-i garîb/baîd*). Şairin bu ilişkiyi kurduktan sonraki adımı ise kaburgalarının sevgilinin kaşlarını hatırlatması dolayısıyla kalbinin bağrından ayrılmadığını iddia etmesidir (*hüsn-i talil*).

Futûhî, 16. asırda Asafî-i Herevî'nin yanında Riyâzî-i Kâşânî, Eşkî-i Kumî, Ferîde'd-dîn-i Cûşkânî, Hâcegî İnâyet-i Kâşânî, Mîr Mes'ûd Tabâtabâyî-i Kâşânî, Peyrevî-i Sâvecî, Vâlihî-i Buhârî ve Sûzî-i Sâvecî gibi şairlerin de hayâl-i hâs üslubunu devam ettirdiğini tespit etmiştir (1394: 110-111).

15. asır Timurîler devrinde ortaya çıkan ve Irâkî üslubun devamcısı olan şairlerin çoğunun asrın başlarına ait olduğuna dikkat çeken Yârşâtır, sonraki şairlerin Kemâl-i Hocendî ve Kâtibî'yi takip ettiklerini belirtir. İkinci grup şairlerin üslubunun sebk-i Hindî'nin temelini attığına dikkat çeker (1334: 142-143).

Yârşâtır tarafından Şâhruh dönemi şiiri için yapılan eleştirilerin benzerlerini Sebk-i Hindî şiiri hakkındaki eleştirilerde görmek mümkündür. Yazarın, eleştirilerini şöyle özetleyebiliriz:

<sup>105</sup> Sebk-i Hindî'nin "dûr-hayâlî" kolununu bir temsilcisi olan Esîr-i Şehrîstânî ise kaburgalarını bir usturlaba benzetir:

Şod üstühân-ı sîne suturlâb-i imtihan

Dâğ-ı tu buved ahter-i heft âsmân-i mâ (Safâ, 1389: 1219).

*Kaburga kemiklerim oldu deney usturlabı*

*Sinemde açtığın yanık yarası yedi göğün yıldızı*

1. Lafız kusurları: Lafzın manayı karşılamakta noksan kalması ve mananın hakkını verememesi ve gramer hatalarının yapılması. Horasan ve Irak şairlerinde görülen fesahat ve açıklığın bu şairlerde bulunmaması. Şairin aklında şekillenmiş olan mananın okuyana/dinleyene iletilmemesi (1334: 106-112).
2. Mana kusurları: Eski mazmunları yeni ilişkiler kurarak yenilemeye çalışırken yaratıcılıktan çok mazmunculuğa (*mazmûn-yâbî* veya *mazmûn-sâzî*) ve tasannuya düşülmesi (1334: 113-115).

Hayâl-i hâs şairlerinin orijinal imgeler yaratırken çoğu zaman fesahati ve gramer kurallarını ihmal ettikleri yönündeki eleştiri, yukarıda gördüğümüz gibi Zebihullâh Safâ tarafından sebki Hindî şairleri için ileri sürülmüştü. Yârşâtır, şairlerin eski mazmunlar üzerinde tasarrufta bulunmalarını beytin açık ve doğal olması koşuluyla olumlar. Söz konusu dönemde ise bunun görülmediğini belirtir (1334:114). Aşağıdaki iki örneği bu duruma misal olarak verir:

Hâhem ki çûb-i tîr şevem tâ tu gâh gâh

Ber-hâl-i men be-gûşe-i çeşmî konî nigâh/Şeref-i Hıyâbânî (1334: 116).

*Hedef tahtası olmak istiyorum*

*Sen gör diye*

*Göz ucuyla hâlimi ara ara*

İlk beyitte sevgilinin bakışının oka benzetilmesi mübtezel bir teşbihtir; ancak sevgilisinin kendisine bakması için şairin hedef tahtası olmayı istemesi şiire bir nükte eklemekte ve hâlihazırda bilinen bir istiareyi yenilemektedir. Yârşâtır, şairin “bakış/ok” benzerliğinden hareketle “hedef tahtası”na ulaşmasını mazmunculuk sınıfına sokar. Ona göre sürekli “ince fikirler (*nâziük-endîşî*) ve nükte peşinde koşmak (*nükte-yâbî*) şiirin letafetinin ortadan kalkmasına” sebep olur. Buna delil olarak Devletşah tezkiresinden Kemâl-i Hocendî hakkında sarfedilen şu sözleri alıntılar: “*Bazı edebiyat bilginleri Şeyh’in ince hayallerinin, şiirini yakıcılıktan (sûz u niyâz) uzaklaştırdığı fikrindedir*”. Yârşâtır nükteciligi İran şiirinin çöküş alametlerinden biri olarak görür (1334: 118). Nükteciligi temin eden unsurların başında tecnis ve tevriye gelmektedir. Sebki Hindî’nin özellikleri arasında sayılan kârikelimator (*kelime oyunculuğu*) bu tarz bir nüktecilige oldukça yakındır<sup>106</sup>.

<sup>106</sup> Gânî-i Keşmîrî’nin kelimelerin anlamlarıyla oynadığı bir beyit ve izahı için bkz. (Şefî’î Kedkenî, 1378: 45-46; Babacan, 2012: 125).



Pür-âteş-est cihân ez-per-i kebûter-i mihr

Meger ki nâme-i şevk-i men-est ber-bâleş/Kâtibî (Yârşâtır,1334: 116).

*Güneş güvercinin kanadıyla alev dolu dünya*

*Benim ateşli mektubum mu kanadındaki yoksa?*

Kâtibî güneşi mektup taşıyan bir güvercine benzetmiş ve bu güvercinin kanatlarının dünyayı yaktığını ifade etmiştir. Şair, güneşin dünyayı yakmasını kendi ateşli/arzulu mektubunun güneş güvercinin kanadına bağlanmış olmasıyla izah eder (*hüsn-i talil*). Yârşâtır'ın beğenmeme gerekçesi beytin içerdiği iğrakta aranmalıdır. Zira yazara göre geçmiş dönemlerde genellikle kasidelerle mahdut olan iğrak bu dönemde gazelde de kullanılır olmuştur (1334: 129-130). İğrakın gazele taşınması teşbih-i maktûbların gazelde kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Bilindiği gibi teşbih-i maktûb önceki dönemlerde genellikle kasidede kendine yer bulurdu. Yârşâtır, sevgili tasvirlerinde bu duruma sıklıkla rastlandığını belirtir:

Tâ çemen dem zed zi-lutf-i 'âriz-i ra'nâ-yi tu

Gül gül-est ez-çûb-i ter horden heme 'azâ-yi tu/Kâtibî (Yârşâtır, 1334: 151).

*Çimen, senin benzersiz yanağına ölçümlendi ya hani*

*Şimdi bütün uzuvları yaş değnek yemekten gül güldür*

Yârşâtır yukarıdaki beyit hakkında şunları söyler: “*Beytin mazmununun esası, sevgilinin yüzünün çimen gibi latif olduğudur. Ancak teşbih, sevgilinin güzelliğini vurgulamak için terse çevrilmiştir, yani artık çimenin sevgilinin yüzü gibi latif olduğu iddia edilmiştir. Şair bununla yetinmez, sevgilinin güzelliğini iyice vurgulamak için çimenin sevgilinin yanağıyla herhangi bir münasebeti olmamasına rağmen onunla boy ölçüşmeye kalkarsa ceza olarak sopa yeyip her yerinin morarmasını da hak eder, der*” (Yârşâtır, 1334: 151).

İğrakın gazele taşınması yeni bir anlayışın önünü açmıştır<sup>107</sup>. Teşbih-i maktûblarla ele ele yürüyen iğrak ileride Urfî ve Fehîm'in şiirlerinde de göreceğimiz gibi sebk-i Hindî gazelinde daha karmaşık ve incelmış örneklerini verecektir.

15. asır Fars şiirinde yoğun olarak görülen tecnis ve muammaya<sup>108</sup> ise sebk-i Hindî şairleri rağbet göstermemiştir<sup>109</sup>. Tecnis kullanımını bahsinde yüzyıl şairleri

<sup>107</sup> Câmî, Kemâl-i Hocendî'nin gazellerinde görülen iğrakın gazelin yakıcılığını söndürdüğü fikrindedir: “*Sözündeki letafette ve manaya gösterdiği dikkatte bir mertebededir ki ondan ötesi tasavvur edilemez. Ancak sözlerindeki mübalağa şiirinin sağlamlığını sayıflatmış ve aşkın lezzetinden mahrum bırakmıştır*” (1334: 118).

<sup>108</sup> Bu devirde muammaya ve bedî' sanatlarına gösterilen yoğun ilgiyi yapay bulan Şefî'i Kedkenî, söz konusu asrı “bilmece, tasannu' ve tekrar asrı” olarak değerlendirir (1378: 11).

<sup>109</sup> Kâtibî'ye ait yukarıdaki beyitte pür (پُر) ve per (پَر) arasında cinas-ı lafzî vardır.

Hâkânî, Nizâmî ve Hüsrev-i Dihlevî'yi takip eder. Muammaya ise hiçbir dönemde bu kadar ilgi gösterilmemiştir. Öyle ki Hâfız divanı bile muamma içeren bir metin gibi ele alınıp “hall”edilemeye çalışılmıştır (Şefî’î Kedkenî, 1378: 23). En önemli muamma ustalarından sayılan ve muamma hakkında risale sahibi olan Mîr Hüseyin, yine bu yüzyılda Herat’ta yaşamıştır. Futûhî muammanın yaygınlaşması konusunda şunları söyler: “*Lugazın tavsîfi şiir döneminde [sebk-i Horasanî dönemi kastediliyor] revaç bulunduğunu söylemiştik ama muamma söylemeye ve muamma tekniği hakkında risaleler telif etmeye yönelik yoğun bir ilgi hicri 9. asırda görülür. Bu durum hicri 10. ve 11. asırlarda da devam etmiştir*” (1379: 46-47). Şiirde hüner göstermeye duyulan alaka bu dönemde zirveye çıkar. Tezkiretü’ş-Şuârâ (h. 1013) eserinin sahibi Sultan Muhammed Mutribî-i Semerkandî, muamma benzeri şiirlere, birden fazla vezinde okunabilen beyitlere, kaside-i masnû’aya ilgi duyar. Çeşitli harf oyunları ile oluşturduğu şiirlerinden birinde “muttasilat’l-münşârî (testere bağlanması)” hünerini sergiler. Beyti oluşturan kelimeler bitişik yazıldığında testerenin dişlerine benzer:

شیشیشیهیمبیهیشمشستیشست

سستیششبهتیهیتتنبشست (1379: 252).

Bu dönemin bir başka özelliği “şair/âşık” tipinin kendinden önce hiç olmadığı kadar hakir olmasıdır. Bu durum en iyi ifadesini şairin kendisini “sevgili”nin mahallesindeki köpeklerle bir görmesinde ve sevgili tarafından köpek diye çağrılmasını bir şeref addetmesinde bulur. 15. asır Timûrî gazelinde yaygınlık kazanan bu beyitlere “segiyye” denmiştir. Nasîrî-i Câmî, sebk-i Horasan şiirinde rastlanmayan bu mazmunun Enverî ve özellikle Hâkânî’nin şiirleriyle birlikte yaygınlaştığını tespit eder. 15. Yüzyıl Fars şiirinin örnek aldığı şairler, Hasan-ı Dihlevî, Hüsrev-i Dihlevî ve Kemâl-i Hocendî’nin şiirlerinde ise buna sıkça rastlanır. Vukû şairlerinden Vahşî ve Muhteşem’in şiirlerinde de yoğun olarak görülen bu mazmun mağrur sebk-i Hindî şairlerinin divanlarında artık kendine yer bulamaz (1393: 274-276). Bu “segiyye”lerin Safevî devrinde artarak devam etmesi hakkında Rypka şu değerlendirmeyi yapar: “*Bu devir şiirinde sıklıkla karşılaşılan âşığın kendisini sevgilinin kapısındaki köpek gibi göstermesi Safevîlerin merkezileşme talebinin bir sonucudur. Zaten sultanın kendisi bile aynı arzuyu, “imamların dergâhında köpek olma” arzusunu beslemiyor muydu?*”<sup>110</sup> (1370: 428). Gölpınarlı, Fuzûlî’nin gazellerinde de görülen söz konusu mazmunun

<sup>110</sup> Rypka, “segiyye”lerin Bizans şiirinde de görüldüğünü ekler. 14. asrın ilk yarısında yaşamış olan Manuel Philes’in bir cümlesini buna örnek gösterir: “*Köpek olmak istiyorum ve sonuna kadar efendilerime sadık kalmak ve masalarından dökülen artıklarla beslenmek istiyorum*” (1352: 428).

Kâtibî'den alındığı kanaatindedir (Fuzûlî-i Bağdâdî, 2005: XLIII). 15. yüzyıl Timurî gazelinden belki de en çok etkilenen Osmanlı şairi Emrî'dir. Muammaya ve lafız sanatlarına duyduğu yoğun ilgi ve şiirlerinde görülen özgün hayaller Emrî'nin bu dönem şairleriyle paylaştığı ortak özelliğidir. Ayrıca onun gazellerinde sıklıkla “segiyye” beyitlerine rastlanır.

Bu üslubun sebk-i Hindî ile bir başka benzer yönü “gam” temasıdır. Bu asrın şairi kendilerinden önceki döneme göre “gam” temasını daha yoğun olarak şiirlerinde işlemiştir. Fuzûlî'nin gazellerinde söz konusu temanın da bu dönemde temellerinin atıldığını düşünüyoruz. Kâtibî'ye ait aşağıdaki beyit bunun örneklerindedir:

Mîhmân-hâneî ez-behr-i gam u derd-i tu sâht

Dest-i takdîr çu âb u gil-i mâ ber hem zed/G. 222-2 (Kâtibî, 1382: 121).

*Çamurumuzu kardığında eli takdirin*

*Bir misafirhane inşa etti gamların için*

Yârşâtır, bu dönem şairlerinde kendine eziyet etme (hod-âzârî) temasının da bulunduğu dikkat çekmektedir.

Ânki hod-râ nefesî şâd ne-dîde-est menem

V'ân ki hergiz be-murâdî ne-resîde-est menem (Yârşâtır, 1334: 147)

*Kendini bir ân bile sevinçli görmemiş olan o kişi benim*

*Ve hiçbir biçimde muradına erememiş olan o kişi benim*

Yukarıdaki beyitten hareketle yaklaşık iki asır sonra sebk-i Hindî şiirinde karşımıza çıkacak olan “gamla övünme, gamı arzulama” temasının ilk örneklerinin de bu yüzyıl şiirinde oluştuğunu söyleyebiliriz.

Özellikle 15. asrın ikinci yarısından sonra Herat'ta resim, hattatlık, mîmârî ve mûsikî gibi sanatların gelişmesi şiirde bu alanlara özgü terimlerin kullanılarak yeni mazmunlar yaratılmasının önünü açmıştır (Nasîrî-i Câmî, 1393: 231):

#### **2.5.1.1.1.2. Vukû Mektebi**

16. yüzyılda “hayâl-i hâs” üslubunun birçok takipçisi olmakla birlikte bu yüzyıla damgasını vuran asıl üslup mekteb-i vukûdur. Mekteb-i vukû gazeli, Safevîlerin iktidarından yaklaşık 10 yıl önce, 1590'lı yılların başında Ya'kûb Bey'in yönettiği Akkoyunlu sarayında edebiyat sahnesine çıkmış (Futûhî, 1394: 143), 16. asrın ortalarından itibaren Muhteşem ve Vahşî gibi şairlerin elinde altın çağını yaşamış ve 17. asrın ilk çeyreğinde tarih sahnesinden çekilmiştir.

Vukû mektebi hakkında şimdiye kadar en geniş incelemeyi yapan Mahmûd Futûhî'ye göre söz üslup: “*Fars gazeli âsmânî ve irfânî geleneğinden uzaklaşıp sadelik yolunu tuttu. Hüner oyunlarından uzak, somut ve sade bir dille âşık ve ma'şûkun duygularını ve davranış biçimlerini sarıh bir şekilde ele aldı*<sup>111</sup>. Bu gerçekçi üslup yüzyıl boyunca İran'ın bütününe yayıldı. Doğu'da Maverünnehr ve Hindîstan'a, Batı'da Azerbaycan ve Anadolu'ya kadar ulaştı.” (Futûhî, 1394: 17).

Ahmed Gülçin Ma'ânî, bu üslupta lafzî sanatların (cinâs-ı lafzî ve ma'nevî, irsâlü'l-mesel, reddü'l-'acz 'ale's-sadr) ve kinâye, istiâre, îhâm ve şairane iğraklar gibi mana sanatlarının bulunmadığının altını çizer. Ona göre, Kemâleddîn İsmâ'il-i Isfâhânî, Sa'dî-i Şîrâzî gibi şairlerin vukû şiirine benzer şiirleri bulunsa da bunların sayısı oldukça sınırlıdır. Azad Bilgramî vukû mektebinin kurucusu olarak Hüsrev-i Dihlevî'yi gösterir (1374: 3-5). Şiblî Nu'mânî'ye göre vukû gazelinin yaratıcısı Sa'dî'dir, Emîr Hüsrev-i Dihlevî ise ona dikkat çekici bir genişlik kazandırmıştır<sup>112</sup>. Bununla birlikte, bu şairlerde parmakla sayılacak kadar az olan vukû gazellerinin Şâh Tahmasb'ın damadı şair Şeref Cihân-ı Kazvîni'de bir divan boyutuna çıktığını söyler (Şiblî Nu'mânî, 1363: 16).

Vukû mektebinde istiare kullanımları elbette vardır ancak bunlar çoğunlukla müptezel istiarelere aittir. Şeref Cihân-ı Kazvîni'ye ait aşağıdaki gazel vukû üslubunun birçok ögesini bünyesinde barındırır:

1. Firistem nâme her geh sûy-i ân şûh-i sitem-kâre  
Nevîsem sad reh ez-şevk u konem bâz ez-cünûn pâre
2. Nevîsem ger be-gayrî nâmeî ez-bes ki bî-hûşem  
Konem sad câ rakam nâm-ı tu ey şûh-ı sitem-kâre
3. Çünün k'ez-va'de-i vasl-ı tu bî-hod mî-şevem yâ Rab  
Ruhet-râ çün be-rûz-ı vasl hâhem kerd nezzâre

<sup>111</sup> Şemîssâ, Vukû mektebinin esas özelliğinin inandırma (make belief) olduğunu ancak bu gerçeğe benzerliğin (verisimilitude) sadece âşık ile sevgili arasındaki meselelerle sınırlandırılmasının üslubun zayıf yönü olduğunu ve sonunu getirdiğini söyler (1388: 209).

<sup>112</sup> 18. asırda Hindistan'da yaşamış bir şair, tezkire yazarı ve belagatçisi olan 'Azâd Bilgrâmî, Sa'dî ve Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin vukû üslubu üzerindeki etkilerine dikkat çeker ve aşağıdaki örnekleri verir:

Dil ü cânem be-tu meşgul nazar der-çep ü râst  
Tâ ne-güyend rakîbân ki tu manzûr-ı menî/Sa'dî (Bilgrâmî, 1372: 150).

*Kalbim seninle meşgul daima, sevdiğimin sen olduğunu  
Anlamasın diye rakipler ama hep bakarım sağa sola*

Hoş ân sâ'at ki be-rûyeş nazar nühüfte konem

Çu sûy-i men nigered ü nazar be-gerdânem/Emîr Hüsrev-i Dihlevî (Bilgrâmî, 1372: 151).

*Yüzüne gizli gizli baktığım, bana bakınca  
Bakışlarımı çevirdiğim ân ne keyiflidir ama!*

4.Çi pinhân mî-konî kâsıd be-gû âhir ki bûd âncâ

Ki kerd ân tond-hû nâ-hânde mektûb-ı me-râ pâre

5.Besî ümmîd z'ân gül tâze şod bâz ey Şeref der-dil

Çü dîdem müdde'î-râ ez-ser-i ân kûy âvâre (Futûhî, 1395: 17).

*O zalim alaycıya mektup göndereceğim zaman -delilik bu ya!–*

*Şevkle yüz defa mektup yazıp yüzünü de yırtıyorum.*

*Öyle dalgınım ki başkasına yazdığım da bile*

*Mektuba yüzlerce defa onun adını yazıyorum*

*Buluşma vaadinle bile öyle kendimden geçiyorum ki*

*Buluştuğumuz ân yüzüne nasıl bakacağım?*

*Ey postacı! Niçin gizliyorsun, söylesene! O zalim,*

*Mektubumu okumadan yırtarken kim vardı yanında?*

*O gül sayesinde, ey Şeref, gönlümde yüzlerce ümit tazelendi;*

*Rakibi, semtinde başıboş gezerken gördüğümde!*

Yukarıdaki gazeli alıntılardan Futûhî şiir hakkında “*şiir gerçekçi bir dünyaya yönelir, olan şeylerden ötesine işaret etmez*” der. Hayale yaslanan şiirlerin aksine gazelde her şairin divanında rastlanan “gül” dışında istiare yoktur (Futûhî, 1394: 17). Lafzî sanatların ise hiçbiri bulunmaz. Vukû gazellerinin genelinde bu gazelde olduğundan daha fazla istiare görülebilir ancak çoğunlukla yalın şiirlerdir.

Bir edebiyat terimi olarak “vukû”ya, ilk olarak Muhteşem-i Kâşânî'nin genç bir adam (Celâl Şâtır) için yazdığı Risâle-i Celâliyye (h.970/m.1562-63) adlı 64 gazel içeren eserinde rastlanır (Futûhî, 1394: 144). 64 sayısı “Celâl” isminin ebced hesabındaki karşılığıdır (Muhteşem-i Kâşânî, 1380: 1318). Eserde bulunan her gazelin başında hangi olay üzerine ve nasıl bir atmosfer içinde yazıldığını anlatan nesir parçaları bulunur. Aşağıdaki metin okuyucuya 12. gazelin söylendiği bağlamı sunar:

*“Kinayeli bir gazel olan aşağıdaki gazel renkli bir elbise giymiş, kadın mizaçlı rakibin de hazır bulunduğu bir mecliste söylendi. Ben matlayı okuyunca rakip gülmeye başladı. Nükteden anlayan o alaycı güzel [Celâl kastediliyor], şiirin sahibinin kasdını anlayıp beytin ikinci mısraını tekrar etti. Beytin sonunda yer alan “merd ü zen (erkek ve kadın; mecazen herkes, halk)” kelimelerini okuyunca sırayla korkusu olmayan ben mecnunu ve süslenip püslenmiş rakibi parmağıyla işaret etti. Bu zarif hareketiyle sadık âşğının gönlünden keder pasını gidermiş oluyordu:*

Hüsn-i tu çend ziyet-i her encümen buved

Rûy-i tu çend âyine-i “merd u zen” buved” (Muhteşem-i Kâşânî, 1380: 1327-1328).

*Güzelliğin ne zamana kadar her meclisi süsleyecek?*

*Yüzün ne zamana kadar herkese ayna olacak?*

Her gazelin başında bulunan nesir parçalarında şiirin söylendiği bağlama işaret eden zamana ve mekâna dair kısa bilgiler yer alır: Birinci gün, ikinci gün, bir gece, üçüncü ve dördüncü gün, bir mecliste, evde, sokakta vb. Hayranlık, kıskançlık, gücenme, hırs, hasret gibi aşka dair çeşitli duyguların baskın olduğu gazeller neredeyse istiaresiz bir dille anlatılır. Risale, Şâtır Celâl’in memleketi Isfahan’a dönmesiyle son bulur.

Futûhî, dönemin tezkirelerinde dağınık hâlde bulunan vukû üslubunun esaslarını altı başlık altında inceler:

1. Hasb-i Hâl: Tezkirelerde “zebân-i hâl (hal dili)” olarak da karşılaşılan bu ifadeyle, şairin başından geçenleri veya içinde bulunduğu ruh hâlini anlattığı gazeller kastedilir. Bu şiirler tezkirelerde “şi’r-i hâlî” ve “gazel-i hâlî” olarak isimlendirilir.
2. Doğaçlama: Doğaçlama, şairin duygusal tecrübesini ve düşüncelerini “derhâl” şiire dökmesidir. Gazel-i hâlî, hem gazelin beklenmeden hemen söylenmesine hem de hasb-ı hâle işaret eder. Şiir söylemek ertelenirse vukû şiirinin esasını teşkil eden duygusal tecrübenin yoğunluğu azalır, şiir beklenen etkiyi yaratamaz.
3. Sözün Sade Olması: Vukû gazeli, sentaksta ve kelime tercihinde konuşma diline yaslanır. Söz konusu sadelik vukûyu 9. asrın soyut sufîyane şiirinden ve 11. yüzyılın ince hayallere sahip üslubundan ayıran temel özelliğidir.
4. Sözün Doğru ve Gerçeğe Benzer Olması: Bu sözle vukû gazelinin çeşitli âşıklık hallerine dair olmuş veya olabilecek olayları harici gerçekliğe uygun olarak anlatması kastedilir. Bu özelliği vukû gazelini, Irâkî gazelin hayalî sevgili tipinin karşısında konumlandırır.
5. Aşkın İnceliklerini ve Ayrıntılarını İfade Etme: Âşık, sevgili ve rakibin davranışlarına dair meclis adabı, alınganlık, gizli bakışmalar, fısıldaşmalar gibi birçok ayrıntıya gazelde yer vermek demektir.
6. Beşerî Aşk: Vukû mektebinin en temel özelliği, beşerî aşkın ilahî aşkla özdeşleştiği Irâkî üslubun tersine kanlı canlı insanlara duyulan beşerî aşktır (Futûhî, 1394: 134-143).

Bütün bu özellikler içinde sadece üçüncü ve dördüncü maddeler vukû mektebine özgüdür. Diğer maddelere başka dönemlerde de az veya çok rastlanır (Futûhî, 1394: 143). Vukû gazelinde sözün sade oluşunu kendisinden önce veya sonra gelen edebî mekteplerin sade söyleyişiyle karıştırmamak gerekir. Horasan üslubu da genel olarak sadedir ancak bu şairler Arapların muhdes şairlerinden tevarüs ettikleri birçok istiareye şiirlerinde başvururlar. Devletşâh, Rûdekî'nin "Mûliyân" kasidesi için meşhur tezkiresinde şu yorumda bulunur: "*Bedî sanatlarından ve yeniliklerden âri böylesi bir şiir eğer bu zamanda sultanların ve emirlerin meclisine sunulsaydı hiç kimseden kabul görmezdi.*" (Yârşâtır, 1334: 104). Söz konusu kasideyi 15. yüzyılda Timurîler devri Herat'ında yaşayan Devletşâh'ın sade bulması anlaşılabilir, zira bu yüzyılda şairlerin temel motivasyonu orijinal hayaller bulmaktır. Vukû gazelinin sadeliği ise öyle bir seviyededir ki Devletşâh'ın estetik ölçütlerine göre şiir olup olmadığı bile tartışılabilir.

"Sözün doğru ve gerçeğe benzer olması" konusuna gelince, bu özellik vukû gazelini Irâkî gazelden ayıran belki de en temel ölçüttür. Irâkî üslubun hüküm sürdüğü yüzyıllarda gerek şiirin yaratımında gerekse yorumlanmasında daima metafizik unsurlar dikkate alınırdı<sup>113</sup>. Mecâlisü'l-'Uşşâk'ta geçen ve Muhammed Mağribî'nin Kemâl-i Hocendî'yle onun bir beyti üzerinden başlattığı diyalog bunu açık bir şekilde gösterir.

Çeşm eger ân-est u ebrû ân u nâz u şîve ân  
El-vedâ' ey zühd ü takvâ, el-vedâ'<sup>114</sup> ey 'akl u dîn

*Gözleri böyleyse eğer, kaşı böyle, nazı işvesi böyle  
Elveda ey zühd ve takva, elveda ey akıl ve din*

Muhammed Mağribî, Kemâl-i Hocendî'ye ait yukarıdaki beyti şu sözlerle tenkit eder: "*Mecâzî aşktan [beşerî aşk] başka türlü yorumlanamayacak bir şiiri niye yazmalı?*". Kemâl'in cevabı ise "Göz 'ayn'dır, o hâlde zât-ı kadîm şeklinde yorumlanabilir; 'ebrû' perdedardır (hacibdir) esmâ ve sıfat olarak yorumlanabilir" şeklindedir (Kemâleddin Hüseyin Gazurgâhî, ts.: 101a-101b).

Vukû beyitlerinde metafiziğe dair hiçbir unsur bulunmaz. Risâle-i Celâliyye'den alıntıladığımız metinde görüldüğü gibi şiirin yaratıldığı ortam genellikle meclistir ve şiirin muhatabı olan sevgili kanlı canlı bir insandır. Futûhî bu konuda şunları söyler:

<sup>113</sup> Irâkî üslup içinde değerlendirilmekle birlikte beşerî aşkı esas alan Sa'dî, Hüsrev-i Dihlevî ve Hasan-ı Dihlevî'yi bu genellemenin dışında tutmak gerekir. Vukû şairlerinin örnek aldığı bu üç şairin divanlarında vukûyu müjdeleyen çok sayıda beyit bulunmaktadır. Bununla birlikte Şehîdî, Lisânî, Meylî, Şeref Cihân, Vahşî, Muhteşem, Huzûrî, Velî Deştî-i Beyâzî gibi şairlerin divanlarında görülen baştan başa sade ve âşikâne gazeller ve âşıklık hallerine dair ayrıntılar bu şairlerde vukû gazellerindeki yoğunluğu ve "amiyaneliği"yle bulunmaz (Futûhî, 1394: 155-160).

<sup>114</sup> Yazmada "el-firâk" şeklindedir (Kemâleddin Hüseyin Gazurgâhî, ts.: 101a). Şairin divanındaki şekli tercih ettik.

“*Vukû şiiri çok sade ve doğrudandır: âşıkın tavırları ve hallerine dair ayrıntıları ifade eden hissî, gerçeğe benzer veya gerçekçi görünen bir şiirdir. Bundan da öte bir şey değildir.*” (Futûhî, 1394: 134). Aşağıdaki beyitler Futûhî'nin sözlerini onaylar niteliktedir:

1.Çu hem-rehî be-men ân serv-i hoş-hırâm koned  
Zi-bîm-i ta'ne be-herkes resed selâm koned

*Benimle birlikte yürürken salını salını yürüyen fidan  
Kimi görürse yolda selam verir, korkarak kınanmaktan*

2.Ne âşinâ vü ne bîgâneî, nemî-dânem  
Ki ihtilât-i çünîn-râ kesî çi nâm koned?

*Ne aşinasın ne el, böyle bir ilişkiyi  
Bilmem ki kişi nasıl isimlendirir?*

3.Hayâl-i vasl-i tu der-hâtır-est halkî-râ  
Kesî mülâhaza-i hâtır-i kudâm koned?

*Herkes seninle birlikte olmayı hayal ediyor, bir kişi  
Bunca insan arasında kimin gönlünü hoş edebilir?*

4.Zi-dîden-i tu dilem yâft lezzetî, ki felek  
Neûzi bi'llâh eger fikr-i intikâm koned

*Seni görmek gönlümü öylesine lezzetlendirdi ki  
Allah saklasın! Ya felek intikam fikrine düşerse*

5.Bedân resîde ki Meylî zi-telh-kâmî-i reşk

Şarâb-i vasl-i tu ber-hîştên harâm koned/Meylî (Gülçîn-i Ma'ânî, 1374:532).

*Kıskançlığın acıttığı damağı Meylî'ye bir karar aldırdı  
Senin vuslat şarabını kendine haram kıldı*

Gâh be-sûy-i keş bîned geh nazar ber-der

Yek zaman nişeste pîşem fikr-i reften mî-koned/Haydar Tahmasbî (Futûhî, 1394: 161).

*Bazen ayyakkabısına bakıyor bazen kapıya*

*Birazcık oturdu yanımda şimdi gitmeyi kuruyor*

Çu ber hîzed zi-hâb-i nâz u bîned sû-yi hod rûyem

Behâne-i çeşm mâlîden koned tâ nengired sûyem/Zamîrî-i Isfahânî (Futûhî, 1394: 161).

*Naz uykusundan uyanıp yanına bakınca yüzümü görüyor*



*Bakmamak için bana gözlerini ovuyormuş gibi yapıyor*

Râhem derûn-i bâğ-i tu bâğbân nemî-dehed

Gülgeşt-râ bahâne kon u pîş-i der biyâ/ Kâdî Mesîheddîn ‘Îsâ (Futûhî, 1394: 133).

*Bahçenize girmeme izin vermiyor bahçıvan*

*Gezmeyi bahane et, kapının önüne çık*

Yukarıdaki gazel ve beyitlerde dikkat çeken unsur beyân ve bedî’ sanatlarından arınmış sade söyleyiş ve âşıklık hallerinin ayrıntılarına gösterilen özendir. Son beyit Nedîm’in bir musammatındaki şu dizeleri hatırlatır:

İzn alup cuma namâzına deyü mâderden

Bir gün uğrılıyalım çarh-ı sitem-perverden/Nedîm Musammat 40/4

Vukû üslubu şairi olmamasına karşın Nedîm’in gazel ve musammatlarında söz konusu üsluba benzer söyleyişlere sahip birçok beyit bulmak mümkündür. Bunlardan bazılarını Babacan Türk edebiyatında vukû mektebinin izlerini aradığı makalesinde örnek olarak vermiştir (2011: 221). 16. asır Türk şairlerinin divanlarında sade söylenmiş birçok beyte rastlanır:

Dün hayal-i vaslın iderken önümden ol sanem

‘Ömr gibi geldi geçdi sonra bildim oyumuş/Lâmi’î

Söylemez küsmüş bana cânâne söylen söylesün

Neyledüm ol yâr-ı ‘âlî-şâne söylen söylesün/Bâkî G. 395-1<sup>115</sup>

Hep senünçündür benüm dünyâ cefâsın çekdüğüm

Yoksa ömrüm varı neylerüm sensiz dünyâyı ben/Bâkî G. 381-4

Niçe günlerdir gelip basmazsın kadem

Böyle mi oldu seninle ahd u peymânım benim/Cinânî G. 154-4

Sevmek seni günâh ise ey serv-i gül-‘izâr

Hâlî cihânda kimse mi var bu günâhdan/Cinânî G. 175-4

Beşeri aşkı anlatan Bâkî ve Cinânî<sup>116</sup> gibi Türk şairlerini vukû şairlerinden ayıran temel fark, vukû şairlerine göre âşıklığa dair hallerin ayrıntılarını tasvir etme

<sup>115</sup> Bu gazelin bütünü bir vukû gazeli sadeliğindedir.

<sup>116</sup> Mahbublarının adını gazellerinde açıkça ve sıkça zikretmesiyle diğer Türk şairlerinden ayrılan Cinânî, mecâzî aşktan yana olduğunu açık bir şekilde ifade eder:

Yapıldı gerçi hakikat binâ-yı ‘ışk-ı mecâz

Cinâniyâ ötesin anma kim harâb gibi/G. 289-5

Cinânî birçok gazelinde sevgilisinin ismini de verir.

konusunda daha az dikkat göstermeleri ve divanlarındaki vukû beyitlerinin sıklığının Sa'dî ve Hüsrev-i Dihlevî'nin gazellerinde olduğu gibi düşük olmasıdır.

Zâtî'nin aşağıdaki beyitleri vukû şairlerinde görülen utangaç (*hayâ-perver*) sevgiliyi hatırlatmakla birlikte “yüz”, “el” ve “siyah” kelimelerindeki cinaslara vukû şiirinde çok nadir rastlanır. Bu durum 16. asır Türk şairlerinin nükteyi her şeyden üstün tutan eski üslubu devam ettirdiğine işaret eder:

Bakdukça yüzlerine tutarlar ellerini

*Yüz* tutdılar cefaya feryâd *ellerinden*/1098-2 Zâtî (Serdaroğlu, 2006: 55).

Varub ben bir *siyeh* kul olmağışün âsitânunda

Efendi cismümi taşlarla döğmekten *siyâh* oldum/969-5 Zâtî (Serdaroğlu, 2006: 75).

Vukû gazellerinin birçoğu baştan sona tek bir temayı izler. Bu durum bir taraftan şairin özgürlüğünü kısıtlarken diğer taraftan ona psikolojik bir derinlik ekler. Onu Irâkî gazelden ayıran önemli özelliklerinden biri şairin sürekli kendisinden bahsetmesi, sebk-i Hindî şiirinde fahriyenin de eklenmesiyle devam edecek olan hasb-i hâle geniş bir yer verilmesidir. Vukû gazelinin mekânı çoğunlukla meclis, kahramanları ise âşık, maşuk ve rakiptir. Meclis, verilen vaaatler, yapılan dedikodular, kıskanılan rakipler, imalı bakışlar ve sözlerle doludur:

Tu va'de be-ferdâ dehiyem koştên u imrûz

Tersem ki kuşed va'de-i ferdâ-yi tu mâ-râ/Şeref Cihân (Safâ, 1389: 689).

*Beni öldürmeye yarına vade verdin, korkarım*

*Yarına verdiğin vade bugün beni öldürür*

Hoş ân dem k'ez-rakîbân bâ-men ân bed-hû suhen mî-goft

Bed-i men herçi mî-goftend der-halvet be-men mî-goft/Şeref Cihân (Safâ, 1389: 689).

*O hoppanın, bana rakiplerden bahsettiği,*

*Ne dedilerse hakkımda kötü, başbaşayken*

*Bana bir bir söylediği ân ne hoştur!*

Şodem hoşhâl besî ez-hışm-i pinhâneş çu der-meclis

Pey-i def'-i gümân-i dîgerân bâ-men suhen mî-goft/Şeref Cihân (Safâ, 1389: 689).

*Rakiplerin heveslerini kursağında bırakmak için benimle konuştuğunda*

*Renk vermeyen öfkesi beni öylesine mutlu etti ki!*

Yâr ez-kuştên-i uşşâk suhen mî-güyed

Gerçi rû bâ-dîgerî kerde, be-men mîgûyed/Şeref Cihân (Hân Ârzû, 2004: 763).

*Dilber, âşıklarını öldürmekten bahsediyor*

*Yüzü başkasına dönük, ama beni kastediyor*

Yâr ber hâst çu reftem men-i bîdil pîşeş

Garaz ân bûd ki ez-bezm koned bîrûnem Şeref Cihân (Hân Ârzû, 2004: 766).

*Sevgili ayaklanınca ben de önden kalktım*

*Meğer beni meclisten kovmakmış niyeti*

Zi-bed-mestî be-meclis destem ender-gerden efgendî

Eger men cân berem sad hûnet ender-gerdenet imşeb/Muhteşem (Safâ, 1389: 797).

*Körkütük sarhoş olup kolunu boynuma attın*

*Ölürsem eger kanım boynuna bu gece*

Kıskançlık ve kendini adama bu şiirde çok görülür, ancak vazgeçme de öyle:

Me-râ mahall-i sitâden ne-mând der-kûyet

Zi-bes ki bâ-digerân lutf-i bî-mahal kerdî/Muhteşem (Safâ, 1389: 398)

*Senin mahallende bana bekleyecek yer kalmadı*

*O kadar çok yersiz iltifatta bulundun ki başkalarına!*

Ber-ân şodî ki konî nâm-i hîş der-dil-i gayr

Hayâl-i sikke zeden ber-zer-i dağal kerdî/Muhteşem (Safâ, 1389: 398)

*Başkasının gönlüne kendi adını kazımaya niyetliydin*

*Kalp akçe basma hayali kuruyordun*

Ne-bûd misl-i tu evvel kesî, çirâ âhir

Be-nâkesî heme câ hîş-râ misl kerdî/Muhteşem (Safâ, 1389: 399)

*Eşin yoktu önceleri bir uğursuzu*

*Niçin her yerde kendine eş ettin*

Şemîssâ, sebk-i Hindî ile vukû mektebinin yegâne ortak özelliğinin şiirde günlük konuşma dilinin kullanılması olduğunu söyler (1388: 264). Biz vukû üslubunda artan hasb-i hâllerin de Hint üslubundaki ben dilinin oluşumu üzerinde etkisi olduğunu düşünüyoruz.

### 2.5.1.1.1.3. Vâsûht Üslubu

Çerâğ-i Hidâyet, Bahâr-ı ‘Acem, Gıyâsü’l-Lugât, Anendrâc gibi Hindistan’da yazılan sözlüklerde “vâsûht” kelimesine, “bir şeyden veya kimseden yüz çevirme, bezme, bıkmak” anlamları verilir. “Vâ sûhten (yüz çevirmek)” fiili, “sûhten (yanmak)”

fiiline “vâ” önekinin getirilmesiyle oluşmuştur. “Vâ” öneki önüne geldiği fiilin anlamını tersine çevirir (Futûhî, 1334: 275). Dolayısıyla “vâsûhten” fiilinin Tükçedeki tam karşılığı “bir şeyden veya bir kimseden soğumak”tır. Bir edebiyat terimi olarak vâsûht, âşıkın sevgiliden yüz çevirdiği şiirler için kullanılır (Şemîssâ, 1388: 360).

17. asrın ilk yarısından itibaren “sevgiliden yüz çevirmiş, soğumuş âşık” anlamlarıyla “vâsûhte” kelimesine Osmanlı şiirinde de rastlanır:

Bir zamân germ idi çün âteş-i ‘aşk ile Fehîm

Şimdi vâ-suhte oldum ol hevâdan geçdüm/218-9

Çemen-i hâtıra esdikçe nesîm-i lutfun

Dil-i vâ-sûhtenün âteşin eyler eş’âl/Nâ’ilî K. 12-48

Şemîssâ, vukû mektebinin bir kolu olarak değerlendirdiği vâsûhtun, vukû üslubunun tekrara düşmesi üzerine şairlerin yeni bir söylem yaratma ihtiyacına karşılık vermesi sonucu oluştuğunu belirtir (1388: 360). Vâsûht terimine ilk defa Muhteşem-i Kâşânî’nin h.966/m.1558-59 yılında yazdığı *Nukl-i Uşşâk*<sup>117</sup> adlı eserinde rastlanır. Onun *Risâle-i Celâliyye* eserinde de birçok vâsûht gazeline rastlanır (Futûhî, 1394: 276-277). Sâlihî Niyâ ve Mehdevî, Muhteşem’in beş divanında 67 vâsûht gazeli tespit etmiştir. Futûhî, Muhteşem’i hem nitelik hem de nicelik bakımından vâsûht üslubunun zirvesi olarak görür (1394: 293)

Şiblî Nu’mânî, vâsûht üslubunun Vahşî-i Bâfkî ile başlayıp sona erdiğini söyler (1363: 16). Futûhî’ye göre Vahşî’den çok daha önce Şihâbeddîn Abdullah Mervârîd (ö. h. 922/m.1516-17), vâsûht üslubunun en meşhur şiirlerinden olan Vahşî’nin terki-bendini yazarken örnek aldığı Ebû’l-vâcid Ferâğî (ö. h.940/1533-34), Lisanî-i Şîrâzî ve Şeref Cihân-i Kazvînî bu üslupta şiirler yazmıştır (1394: 275-276, 292). Beyânî mahlaslı Şihâbeddîn Abdullah Mervârîd’in söz konusu gazeli sevgilinin sakal çıkarmaya başlaması üzerine âşıkın ondan soğuması hakkındadır:

Hoş ân zamân ki hattet gird-i ân ‘izâr ne-bûd

Miyân-i hüsn-i tu ve vü ‘aşk-i men gubâr ne-bûd (Futûhî, 1394: 278).

*Sakalının yüzünü çevrelemediği,*

*senin güzelliğinin ve benim aşkımın arasında*

*tozun toprağın olmadığı o zamanlar ne güzeldi!*

Futûhî vâsûht gazellerini söylem türlerine göre 6 başlık altında inceler:

<sup>117</sup> *Nukl-i Uşşâk*, şairin adını vermediği bir kadın için yazılmıştır. İçinde nesir parçaları da bulunan eserde 39 gazel ve birkaç mesnevi, rubai, kıta ve ferd bulunur (Futûhî, 1394: 277).

1. Ayrılığın kavuşmaya tercih edildiği gazeller: Bu söylemde, geleneğin aksine âşık ayrılığı sevgilinin vuslatına tercih eder. Sevgilinin âşıkla iltifat etmeyip rakiplere lütufkâr davranması bu tercihin sebeplerindedir.
2. Şikâyet gazelleri: Âşıkın sevgilinin yabancı tavırlarına karşı şikâyet ettiği, sitem dolu gazellerdir.
3. Yüz çevirme gazelleri: Âşıkın kıskançlık neticesi olarak sevgiliden ayrıldığını ilan ettiği gazellerdir. Bu gazelerde âşık sevgilisine geri dönmeyeceğine dair yeminler eder.
4. Öfke gazelleri: Âşıkın sevgiliye karşı öfkesini beyan ettiği gazellerdir.
5. Nefret gazelleri: Bu gazelerde âşık hem kendine hem sevgilisine hem de aşka olan nefretini dile getirir.
6. Tehdit gazelleri: Âşıkın sevgilisini başka birini bulmakla tehdit ettiği gazellerdir (Futûhî, 1394: 286-289).

Gazelerde veya terki-bendlerde yukarıda tasnif edilen söylem türlerinden birkaçı bir arada bulunabilir. Örneğin, Vâhşî'ye ait bir terki-bendde tehdit, şikâyet, yüz çevirme gibi söylemler bir arada görülür. Yedi bentlik şiirin dördüncü bendi aşağıdaki gibidir:

*Cihan gülistanında yeni yetme fidanlar çoktur  
 Bu bağ gülle dolu, salınan servisi çoktur  
 Canım, senin gibi can yağmacısı çoktur  
 Kıl gibi ince belli altın kemerli güzel çoktur  
 Şeker gibi dudaklı dar ağızlı çoktur  
 Senden gayri cevan yok değil, cevan çoktur  
 Başkası bunca zulmü âşıkına etmez  
 Dostunu incitmeyi reva görmez*

Yukarıdaki bentte başka güzellerden bahis açarak sevgiliyi üstü kapalı tehdit eden âşık bir sonraki bentte sevgiliyi ayrılmakla tehdit eder:

*Böyle davranma, yoksa senden incinip de  
 Semtinden giderim elim böğrümde  
 Bir köşe tutup gelmem bir daha yurduna  
 Arzuladığım endamını yâd etmem daha  
 Vazgeçerim o güzel yüzünü seyretmekten  
 Bir söz çıkar ağızımdan utanırım yüzünden*

*Laf dinle, kastetme kalbini yaraladığın âşık*

*Yoksa ettiğine çok pişman olursun sonunda* (Safâ, 1389: 776).

Yukarıda ifadelerden de anlaşılacağı üzere vâsûht gazelinin dört kahramanı vardır: Âşık, maşuk, rakip, diğer maşuk. Bunlara zaman zaman mektup götüren kişi de eklenir. Örnek olması için Zuhûrî-i Turşîzî'ye ait bir öfke ve nefret gazelini de aşağıda sunuyoruz:

1. Tâ key borem cefâ zi-tu ey bî-vefâ be-rev

Bugzâştım be-müdde'iyân müdde'â be-rev

2. Ânhâ ki der-kafâ-i tu goftım gofteim

Tâ vâ ne-kerdım leb ez-pîş-i mâ be-rev

3. Düşmen ne-kerd ânçi tu kerdî be-dustî

Bîgâneem diğer be-rev ey âşinâ be-rev

4. Ümmîd-i sulh nîst diğer nîst nîst nîst

Menşîn be-rev be-rev be-rev ey bî-vefâ be-rev

5. Gayr ez-sefer ne-dârî leccâc çend

Mordî zi-reşk-i gayr Zuhûrî bi-yâ be-rev (Futûhî, 1394: 288).

*Daha ne kadar çekeceğim senden ey vefasız defol*

*İddiayı, iddia sahiplerine bıraktık hadi yürü, defol*

*Senin arkandan söylediklerim var ya gerçekten söyledim*

*Ağzımı açtırmadan benim kaybol önümden, defol*

*Senin ettiklerini bana, düşmanlarım etmedi*

*Artık yabancınım senden yürü ey aşına defol*

*Barışmak ihtimali yok artık yok, yok, yok!*

*Oturma, defol ey vefasız defol, defol, defol!*

*Yolculuğa çıkmaktan başka çare kalmadı çekişmenin ne manası var?*

*Öldün kıskançlığından ey Zuhûrî, hadi yürü*

Yukarıdaki şirden Sebk-i Hindî üslubunun öncülerinden olan Zuhûrî'nin Hindistan'a girmeden önce vukû gazelleri yazan bir şair olduğu anlaşılıyor. Söz konusu gazel irticalen söyleme, duyguyu merkeze alma, sade ve gerçeğe uygun olma gibi vukûnun bütün özelliklerine sahiptir. Şiirde hiçbir teşbih, istiare veya lafzî sanat yoktur. Beyitler hemen o ânda bir nefret neticesinde söylenmiş izlenimi vermektedir. Matla beytinde sevgilinin davranışlarından bıktığı anlaşılabilir. İkinci beyitte sevgilinin suçlamalarını sözü kısa kesmek adına sert bir ifadeyle "itiraf eder". Üçüncü beyitte sevgiliye katlanamayışını daha kesin bir şekilde vurgulamak için "be-rev (git, defol)"

kelimesini tekrar eder. Dördüncü beyitte âşıkın nefreti ifadesini kelime tekrarlarında bulur: “*nîst dîger nîst nîst nîst*” ve “*be-rev be-rev be-rev ey bî-vefâ be-rev*”. Âşıkın kendine yolculuğa çıkmayı telkin ettiği son beyitten tartışmanın kıskançlık neticesi çıktığını anlıyoruz. Gazelin sahip olduğu gerçekçilik ve günlük dil okuyucuyu, şiddetli bir tartışmaya gerçekten şahit olmuş gibi etkiler. Daha önce bahsedildiği ve yukarıdaki gazelden de anlaşıldığı gibi vâsûht gazellerinde, geleneksel maşuk/padişah tipinin tahtından indirildiği gözlemlenir.

17. asrın ilk yarısında Osmanlı şiirinde vâsûht temasının işlendiği beyitlere rastlanmakla birlikte 16. asır Fars şiirinde olduğu gibi güçlü bir vâsuht eğiliminden bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Sebk-i Hindî şiirinde vâsûht üslubuna müstakil beyitler hâlinde ve nadiren rastlanır. Vâsûht söyleminde görülen âşıkın istiğnası, sevgiliden feragati ve kibri Hint üslubunda istiğna, feragat ve övünmenin iç içe geçtiği fahriye-gazellere dönüşmüştür. Söz konusu gazellerde işlenen istiğna ve feragata dair hayallerin kaynağı vâsûht gazellerinin aksine artık sevgili değildir.

### **2.5.1.1.2. Sebk-i Hindî'nin Ortaya Çıkış Sebepleri**

#### **2.5.1.1.2.1. 15. ve 16. Asır Üsluplarının Etkisi**

Sebk-i Hindî şiirinin temel olarak üç kaynağının olduğu söylenebilir: 1. Herat Mektebi 2. Vukû Mektebi 3. Bu mekteblerin kavşağında duran Baba Figânî'nin şiiri. İlk ikisinden yukarıda bahsedilmişti. Dolayısıyla burada sadece Baba Figânî'nin şiirinin sebk-i Hindî üzerindeki etkisini ele alacağız.

Baba Figânî'nin gazellerini hem vukû hem de sebk-i Hindî şairleri örnek almıştır. Losensky, Figânî'nin vukû üzerinde tayin edici bir etkisinin olmadığını, zira ondan önce Sadî ve Hüsrev'in bazı beyitlerinde ve hatta hepsinden önce Ömer bin Ebî Rebî'a'nın gazellerinde bu tarzın görüldüğüne dikkat çeker. Figânî'de vâsûht eğilimine de rastlanmadığını belirtir (1998: 82). Bununla birlikte birçok vukû ve sebk-i Hindî şairi Figânî'yi tanzir etmiştir. Sâ'ib ve Şâpûr-i Tahrânî 150 gazelini, Nazîrî ve Urfî bu sayının yaklaşık olarak yarısı kadarını, Şânî Tekelü ise 200'den fazla şiirini Figânî'ye nazire olarak yazmıştır. Fahru'z-zamânî-i Kazvînî, Sâ'ib'in hocalarından biri olan Rükneddîn Mesîhî ile karşılaştığında şair, Figânî'nin bir gazelini tanzir etmekle meşguldür (1998: 224-225). Evhadî, Şîrâz'da aralarında Urfî'nin de olduğu bir grup şairin Figânî'nin şiirlerine nazireler yazdığını kaydeder (Evhadî, 1389a: 2488). Fütuhî, Figânî'nin şiiri ve etkisi hakkında şunları söyler:

“Şiirin muhatabı artık sıradan insanlardı ve buna uygun olarak bugünün insanını anlatan şiirler yazıldı. “Vâki-gerâ” (realism) hüneri herşeyden üstün tutuldu. Dünyevi düşünceler şiirde yer aldı. Şairler arzularının nesnesini gökyüzünde veya tarihte değil gerçek dünyada aradılar... İşte bu ortamda Baba Figânî'nin hayatın gündelik olaylarına bağlı olan şiiri ortaya çıktı ve çabucak zevkleri kendine çekti. Bununla birlikte Figânî'nin tarzı Herat'ta beğenilmedi. Zira Herat'ın şiir zevki klasik şiir zevkine bağlıydı. Heratlı şairler, Figânî'nin tarzını anlamsız, ipe sapa gelmez ve amiyane bularak reddettiler. Baba Figânî'nin şiirini alaya aldılar ve ondan sonra kim “manasız” şiir söylediyse o şiire “Figâniyye” adını verdiler.” (1376: 66-67).

Yukarıdaki ifadeler, Evhadî'nin Baba Figânî hakkında anlattığı bir anekdota dayanır. Söz konusu anekdotta Baba Figânî, memleketi Şîrâz'dan çıkınca ilk olarak Herat'a gider<sup>118</sup>. Oradaki şairler, Figânî'nin tarzını kendilerinin tarzına mugayir bulurlar. Evhadî, anekdotun devamında Figânî'nin şiirinin Herat'ta beğenilmemesini şöyle yorumlar:

“Bu durum çok da şaşkıncı değildir. Zira o zamanlarda [Herat'ta] hiç kimse kudemanın şiirine ve tarzına rağbet etmiyordu. Herkes kendi zamanlarında yaygın olan basit bir tarzda şiir söylüyordu. Kendi tarzlarının bütün üslupları hatta kudemanın üslubunu bile iptal ettiği yolundaki yanlış ve hatalı fikre sahiplerdi. Onlara göre kendileri eski ustaların üslubundan hazzetmiyorsa kıyamete kadar hiç kimse de bu üsluptan hazzetmeyecekti. Kendi tarzları diğer tarzları iptal etmişti” (Losensky, 1998: 38, 319).

Figânî'nin divanını yayına hazırlayan Hânsârî, Evhadî'nin bu yorumuna insaftan uzak olduğunu söyleyerek itiraz eder: “9. asrın şairlerinin üslubu 10. ve 11. asırlardaki şairlere nazaran mütekkadim [sebk-i Irâkî] şairlere daha yakındır. Nitekim Câmî'nin çağdaşlarının üslubu Evhadî'nin çağdaşlarına göre mütekkadim şairlerin üslubuna daha benzer.” Ona göre kudema üslubundan asıl kopuş Sâ'ib, Selîm-i Tahrânî, Zuhûrî, Zülâlî-i Hânsârî, Celâl Esîr ve Evhadî'nin kendisinin de dahil olduğu “tarz-ı tâze” şairleriyle olmuştur (1316: 4).

Evhadî'ye göre kendi zamanında anlaşılamayan Figânî; Şehîdî, Lisânî, Şeref, Muhteşem, Vâhşî, Meylî, Velî, Urfî, Feyzî ve Gayretî gibi tarz-ı tâze şairlerinin ustası olmuştur (Losensky, 1998: 39-39). Evhadî'nin tarz-ı tâze ifadesini çok geniş bir anlamda

<sup>118</sup> Mecâlisü'n-Nefâyis'te Baba Figânî'nin adı zikredilmez. Figânî hakkında bilgi veren ilk tezkire olan *Tuhfe-i Sâmi*'de ise Şiraz'dan ayrılıp doğrudan Tebriz'e gittiği söylenir. *Heft İklim*'de Akkoyunlu Sultan'ı Ya'kûb'un ölümü üzerine Horasan'a gidip Ebiverd şehrine yerleştiği belirtilir. *Hulâsatü'l-Eş'âr*'da da aynı bilgi tekrar edilir (Losensky, 1998: 22-31).



kullandığı anlaşılıyor. Zira saydığı şairlerden Şehîdî, Lisânî, Şeref, Muhteşem, Vâhşî, Meylî ve Velî vukû şairleridir. Urfî ve Feyzî ise sebk-i Hindî üslubunun ilk temsilcileri arasındadır. Hatta Evhadî'nin ismini zikrettiği Velî-i Deştbeyâzî yeni tarza kaşı çıkmış ve sebk-i Hindî'nin öncü şairlerinden sayılan Hâce Hüseyin Senâyî'yi şiirlerinin anlaşılmağı dolayısıyla eleştiren bir rubai yazmıştır:

Ey fikr-i tu-râ şahne-i noksân zede be-râh  
 Dûr ez-nefeset eser çu tâ'at zi-günâh  
 Mâni'yet çu bahşîş-i le'îmân nâkıs  
 Ve elfâz çu hil'at-i hasîsân kutâh (Safâ, 1389: 782).

*Ey fikrinin yetersiz bekçisiyle yol kesen harami*

*Günah taatten nasıl uzaksa senin şiirin de tesirden öyle uzak*

*İmgen, pintilerin bahşîşi gibi yarım yamalak*

*Lafzın cimrilerin giydiğı kaftanlar gibi, kısacık*

Velî'nin Senâyî'de eleştirdiğı ta'kîd-i lafzî ve ta'kîd-i manevî, orijinal imge ve söyleyiş bulma çabasında olan bütün sebk-i Hindî şairlerinde az veya çok görülür. Baba Figânî, şiir anlayışları bakımından birçok konuda ters düşen vukû ve sebk-i Hindî şairleri üzerinde etkisi olan bir şairdir. Vukû şairleri Figânî'nin gazellerinden gündelik dili, hasb-i hâli ve yakıcı (sûznâk) söyleyiş tevarüs etmiştir. Sebk-i Hindî şairleri ise bunlarla birlikte Figânî'nin orijinal imge yaratma çabasını da kendilerine örnek almıştır.

Evhadî'nin çağdaşı Abdülbâkî Nihâvendî ise Urfî divanına yazdığı ön sözde onun aksine yeni söyleşin ilk defa Hüseyin Baykara zamanında görüldüğünü söyler. Abdurrahmân Câmî, Alî Şîr Nevâyî, Baba Figânî, Ehlî-i Şîrâzî, Mektebî-i Şüsterî, Hâce Âsafî-i Herevî, Mîr Şâhî ve dönemin diğer şairlerinin kudemanın çizdiği sınırları bir ölçüde aştığını, tarz-ı tâze şairlerinin üslubuna yaklaştığını ifade eder<sup>119</sup>. Bununla

<sup>119</sup> Abdülbâkî Nihâvendî, isimlerini saydığı öncü şairleri takip eden kimi şairlerin kudemaya ait divanları bir daha okunmamak üzere sandığa kaldırttığını söyler. Yeni tarzda şiir söyleyen şairleri üçe ayırır:

1. Şeref Cihân, Lisânî, Şerîf-i Tebrîzî, Yahyâ-yi Lâhicânî, Muhteşem, Zamîrî, Vâhşî gibi öncü şairlerin şiirini benimseyip müteahhir şiir anlayışına daha da yaklaşanlar.
2. Meylî, Hâce Hüseyin Senâyî, Velî-i Deştbeyâzî, Muhammed Mîrek-i Sâlihî, Nûreddîn Isfahânî, Hüznî-i Isfahânî, Fehmî, Hâtem-i Kâşîi Urfî-i Şîrâzî, Şeyh Alî Nakî Kemreî... gibi kudema tarzını inkâr edenler. Nihâvendî, Hâce Hüseyin Senâyî'nin yeni söyleyiş vadisinde (vâdî-i tâze-gûyî) herkesten daha ileri gittiğini söyler.
3. Urfî, Feyzî, Hekîm Rûknâ-yi Mesîhî, Hekîm Şifâyî-i Isfahânî, Şânî Tekelü gibi kudemanın şiirini geçersiz kılıp ortadan kaldıranlar. Nihâvendî, bu grupta yer alan şairlerin öncüsünün Urfî olduğunu söyler (Urfî-i Şîrâzî, 1378a: 145-146).

Nihâvendî, Urfî'yi hem kudema tarzının inkâr edenler arasında hem ortadan kaldıranlar arasında sayar. Bununla belki de Urfî'nin ilk dönem şiirlerinin vukû tarzında olduğuna işaret etmiştir.

Futûhî, Nihâvendî'nin sınıflandırmasını tutarsız bulur. Ona göre söz konusu sınıflandırmanın neye göre yapıldığı belirsizdir ve şairler çeşitli gruplara yerleştirilirken şahsi üslupları neredeyse dikkate alınmamıştır. Örneğin, Urfî ve Senâyî'nin çoğunluğu vukû üslubunda yazan şairlerin arasında olması bir

birlikte o Baba Figânî'ye Evhadî'nin yaptığı gibi ayrıcalıklı bir konum atfetmez (Urfî-i Şîrâzî, 1378a: 143-144). Herat mektebi hakkında bilgi verirken şiirde yeni ve garîb hayaller yaratma çabasının Kâtibî ve Hayâlî gibi Şahrüh dönemi şairleriyle başladığına dikkat çekmiş ve asrın sonlarında bu eğilimin artarak devam ettiğini belirtmiştir.

Baba Figânî'nin Herat'a gidip gitmediği, gitdiyse bile orada Evhadî'nin söylediği gibi bir muameleye maruz kalıp kalmadığı belli değildir. Evhadî'nin aktardığı anekdot ve yorumu, yeni bir şiir anlayışını kanonize ederken kendilerine öncü arayan bir şiir teorisyeninin çabasını andırmaktadır. Bu çaba ondan önce kısmen Takî-i Kâşî<sup>120</sup>de görülür. Figânî'nin şiirinin Horasan ve Herat'ta kabul görmediğini söyleyen ilk kişi odur. Buna karşın Losensky, Mecâlisü'n-Nefâys ve Farsça çevirilerinden hareketle Horasanlı şairlerin İran'ın batısındaki şairlerden ya haberdar olmadıklarına ya da bu şairlerin şiirlerine karşı kayıtsız olduklarına dikkat çeker. Takî-i Kâşî'nin ise onları söz konusu şairlere karşı cephe almış bir şekilde gösterdiğini söyler. Losensky her iki edebiyat geleneğini de iyi bilen; Herat, Tebriz ve Şiraz gibi Figânî'nin gittiği şehirlerde kalmış olan Sâim Mîrzâ'nın da şaire karşı böyle bir antipatiden söz etmediğini belirtir (1998: 34).

Evhadî'nin Herat şairlerinde bulunduğu basitlik ("sehl") belki de onların lafzi sanatlara olan düşkünlüğüdür. Zira Herat mektebi bahsinde anlattığımız gibi söz konusu üslupta tasannu oldukça önemli bir yer tutar. Hele Baba Figânî'nin gazelleri onların yanında oldukça "basit" kalır. Nitekim Şiblî Nu'mânî, Figânî'nin dilini "açık, saf ve basit" olarak niteler. Zekâveti Karagözlü ise gazellerindeki söyleyişin neredeyse gündelik dilin ifade biçimlerine ve ritmine yaklaştığını söyler (Losensky, 1998: 90). Losensky, Figânî'nin şiirinde görülen lügat ve sentakstaki basitliğin yanıltıcı olduğuna, şiirlerinin girift mecazlar ihtiva ettiğine dikkat çeker (1998: 91). Figânî'nin şiiri "basit" bir dille ifade edilen orijinal hayallerin şiiridir.

Rypka, Figânî hakkında "*Şeref-i Kazvîni, Hâletî-i Türkmân, Vahşî, Zamîrî ve Şifâyî onun sade ve yakıcı şiirinden etkilendiler. Sadeliği o derecedeydi ki şiiri amiyane sözlere yaklaştırdı*", der (1370: 407). Bu şairlere devrin diğer şairleri Gazâlî-i Meşhedî, Senâyî-i Meşhedî, Muhteşem-i Kâşânî, 'Urfî-i Şîrâzî, Nazîrî-i Nişâbûrî, Alî Nakî-i Kemreî, Rükne'd-dîn Mesîhî ve Sâ'ib'i de eklemek gerekir. Şiirlerinde hem vukû

---

hatadır. Senâyî'nin kendisini eleştiren Velî ile veya yeni bir üsluba sahip olan Baba Figânî ve Âsafi-i Herevî'nin geleneğin temsilcisi Câmî ve Alî Şîr Nevâyî ile aynı kümede yer alması yanlıştır (1395: 124).

<sup>120</sup> Hulsâtü'l-Âsâr adlı tezkirenin sahibi olan Takî-i Kâşî, vukû şiirinin savunucusu ve destekleyicisidir (Futûhî, 1395: 44).

üslubu hem de sebk-i Hindî'nin kimi özellikleri görülen Gazâlî-i Meşhedî<sup>121</sup>'nin Figânî'nin “sûznâk” gazel yazmadaki öncü rolü hakkındaki beyti önemlidir:

Nazm-i mâ ger sûznâk âmed Gazâlî dûr nîst

Der-tarîk-i ‘ışk eger sûz ez-Figânî yaftîm (Salehinia, 2016: 6)

*Gazâlî! Şiirimiz iç yakıcıysa eğer yeri var*

*Aşk yolunda ateşimizi Figânî'den yaktık*

Figânî'nin çağdaşı ‘Alî Şîr Nevâyî, Mecâlisü'n-Nefâyis’inde gazele “sûznâk (yakıcı)” edayı getirenin Emîr Husrev-i Dihlevî olduğunu ve aslen gazelin de “sûznâk” olunca iyi olduğunu söyler. Losensky, kudema şairleri içinde Figânî'nin kendine Emîr Hüsrev’i örnek aldığına dikkat çeker (1998: 101). Evhadî'nin anlattığına göre Figânî Herat’ta bir müddet Câmî’nin sohbetinde bulunmuş ve onun tarafından iyi ağırlanmıştır (1316: 4). Şair acaba bugün bizim bilmediğimiz bir sebeple mi ayrıldı? Herat’ta olanların “sûznâk” gazelden anladıklarıyla Figânî’nin anladıkları ayrı şeyler miydi? Sebk-i Hindî’nin tekellüf ve tasannuyu Herat’tan tevarüs ettiği gözleminde bulunan Rypka konuyu ayrıntılandırmaz (1370: 407). Hânsârî, Figânî’nin kudemadan ayrışan yönlerinin şiirindeki fevkaledede sadelik, yeni terkipler ve yakıcılık olduğunu söyler (1316: 4).

16. asırdan 18. asra kadar birçok tezkirede tarz sahibi ve muhteri gibi sıfatlarla anılan Baba Figânî hakkındaki modern araştırmalar birbirine taban tabana zıttır. Kimi onu Herat mektebinin devamcısı sayarken kimi sebk-i Hindî’nin banisi sayar.<sup>122</sup> Baba Figânî’nin birçok bakımdan kudemayı taklit ettiği doğrudur. Zaten kendisine Küçük Hâfız anlamına gelen “Hâfız-ı Küçek” lakabının verilmesi de bu münasebetledir. Baba Figânî’nin realizmi âşık ve ma’şûk arasındaki ilişkilerin realist<sup>123</sup> bir şekilde anlatılmasından ibaretti. Sebk-i Irakî’nin transendantal ma’şûkuna karşı o, çoğunlukla elle tutulur, kanlı canlı bir sevgiliye seslenir. Irâkî gazelin fragmenter yapısı şairin birden fazla personaya sahip olmasıyla izah edilir. Figânî’nin şiirlerindeyse gazel yeniden tematik bir bütünlüğe kavuşur. Losensky, başka şairlerin gazellerinde de monotematik yapının görülebileceğini ancak özellikle Figânî’de bunun belirgin olduğunu belirtir (1998: 94).

<sup>121</sup>Gazâlî’nin divanında vukû-güyî tarzında şiir çok azdır. Bunları da muhtemelen Hindistan’a gitmeden önce yazmıştır. Nâzik-hayâl tarzında söylediği şiirleri Ekber Şâh’ın huzurundaki şairlerin etkisine borçludur.

<sup>122</sup> Sebk-i Hindî’nin oluşumunda Figânî’nin rolü hakkında yürütülen tartışmalar için bkz. (Lengrûdî, 1366: 44-52).

<sup>123</sup> Rypka, Klarflet’in gözlemlerine göre bu dönemdeki İran dokumalarında da bir tür realizm görülmeye başlandığını belirtir (1370: 407).

Losensky, 1570 ila 1676 arasında en az beş şairin Figânî'nin “ne-dîd kes” redifli gazeline nazire yazdığını tespit eder. Bu şairler Urî, Nazîrî, Şânî Tekelü, Hakîm Şîfâyî ve Sâ'ib'dir<sup>124</sup> (1998: 233). Baba Figânî'nin başta Urî olmak üzere birçok sebk-i Hindî şairi üzerinde etkisi vardır<sup>125</sup>. Sebk-i hindî şiiri Herat mektebinin bir kolu olan hayâl-i hâs üslubu, vukû mektebi ve Figânî şiirindeki tecrübelerin Hindistan'ın edebî, siyasi ve kültürel ikliminde sentezlenmesiyle edebiyat sahnesine çıkmıştır.

#### 2.5.1.1.2.2. Safevî Sarayının Şairlere Gösterdiği İlgisizlik

Bu görüşü savunanlar, düşüncelerine bir dayanak noktası olmak için Safevî tarihi hakkındaki en önemli kaynaklardan biri olan *Âlem-ârây-i Abbâsî*'de geçen bir anekdota atıfta bulunur. İskender Big Münşî'nin aktardığına göre Şah Tahmasb, başlangıçta şairlere karşı büyük bir ilgi gösteriyor ve ihsanlar dağıtıyordu. Hatta Şeref Cihan ve Hayretî gibi şairleri meclisine davet ediyor, onlarla sohbet ediyordu. Fakat son yıllarında emr-i ma'rûf ve nehy-i münker konusunda aşırıya gitti. Şairleri meşrebi geniş (vesiyyü'l-meşreb) sayarak onlara teveccüh göstermedi. Bu yıllarda saraya kaside sunmalarını yasakladı. Muhteşem-i Kâşânî hem Şah Tahmasb hem de şahın kızı Perihan Hanım için saraya birer kaside sundu (1350: 178). Perihan Hanım bu vesilesiyle şaha ulaşan kasideye karşılık olarak şu sözleri söylemiştir:

*“Ben şairlerin dillerini benim medhimle kirletmelerine razı değilim. Kasidelerini şâh-ı velayet ve e'imme-i masûmîn için söylesinler, caizelerini önce onların mukaddes ruhlarından sonra bizden alsınlar. Zira şairler ince fikirler, yüksek hayaller ve akla hayale sığmayacak metaforlarıyla incilerini belagat ipliğine dizerek şahlara nisbet ederler. “Şiirin en güzeli en yalan olanıdır” sözü uyarınca memduh çoğu zaman medihteki tasvir edilen kişiden başka biridir. Bu mukaddes hazretlerin yüce şanı, gerçekleşmesi mümkün olanın ötesinde olduğundan onlara medh söylenmesi şairlerin*

<sup>124</sup> Kelimâtü'ş-Şu'arâ'da Sâ'ib'in Baba Figânî'ye ait bir beytin birkaç kelimesini değiştirerek şiiri yenilediğine dair bir örnek kayıtlıdır (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 118):

Be-büyet subh-dem, nâlân be-gül-geşt-i çemen reftem

Nihâdem rûy ber-rû-yi gül u ez-hîştten reftem/Baba Figânî

*Sabah vakti kokunu duyup inleyerek bahçeyi gezmeye gittim*

*Yüzümü gülün yüzüne sürüp kendimden gittim*

Be-büyet subh-dem, giryân çu şebnem der-çemen reftem

Nihâdem rûy ber-rû-yi gül u ez-hîştten reftem/Sâib

*Sabah vakti kokunu duyup çiğ tanesi gibi ağlayarak bahçeye gittim*

*Yüzümü gülün yüzüne sürüp kendimden gittim*

Sâ'ib'in yaptığı küçük değişiklik sayesinde ikinci mısradaki “ez-hîştten reftem (kendinden geçmek)” fiili ile sabah vakti güneşin doğması sebebiyle gülün yüzündeki çiy tanesinin yok olması arasında yeni bir anlam örüntüsü yaratılmıştır.

<sup>125</sup> Bkz. “İrfânî-âşîkâne Gazel”.

*sözlerine de uygun düşer.*” (1350: 178). Bu haber Muhteşem’e ulaşınca şair, Hasan-i Kâşî’nin şah-ı vilayet için söylediği heft-bendini tanzir ederek saraya gönderir ve caize almayı başarır. İskender Big, Muhteşem’den sonra saraya elli altmış civarında heft-bendin gönderildiğini hepsinin de caize aldığını söyler (1350: 178).

İskender Big’in ifadelerinden de görüldüğü üzere kasidelere caize verilmemesi sadece belirli bir dönem, Şah Tahmasb’ın son yılları için geçerlidir. Bunu bütün Safevî tarihine teşmil etmek hatalı görünüyor. Bu durum sadece, bütün padişahlıklar tarafından paylaşılan şiiri bir propoganda aracı olarak kullanma arzusuna Safevî sarayının da katıldığına işaret eder. Sünnî imparatorluklarla çevrelenmiş olan Safevî devletinin kendi ideolojisini ve şiilik anlayışını inşa etme sürecinde şiirden faydalanmaya diğer devletlerden belki de daha çok ihtiyacı vardı.

Rypka’nın bu konuda yaptığı tespitler önemlidir. Ona göre İran o zamana kadar bir çeşit feodalizmle idare ediliyordu. Safevîler, idareyi temerküz ettirdiler ve eğitimi sadece müçtehidliğe yani fıkhi meseleler ve dinî ahkâmda salahiyyetli müfessir yetiştirmeye hasrettiler. Hankahî hayat Safevîlerin baskıcı siyasetiyle ortadan kalktı ve neticede tefekkürât ve irfani görüş de edebiyat ve şiir sahasından göç etti, zira müçtehidler sufilere olumlu bakmıyordu. Şah Tahmasb, Mevlevî takipçilerini İran’dan sürdü. Mevlana’nın mesnevisini evde saklamak daimi bir tehlike idi. Safevîlerin etrafındaki her devletin sünnî olması ve onlarla yaptıkları savaşlar aralarında siyasi ve kültürel bir duvar oluşturdu. Çevrelerindeki her devlet sünnî olduğu için onların edebiyatına ilgi göstermediler. Şimal ve Şark edebiyatından, mesela Şevket ve Bîdil gibi şairlerden haberdar olmamaları bu yüzdendir. Sufilere karşı olan bu takibatın neticesi bilim ve edebiyatın önü alındı ve cehaletin gölgesi kültürel hayatı baştan başa kapladı ve sadece birkaç kıvılcım parlamaya devam etti. Molla Sadrâ (ö.1050) ve ustalarının öğretilerini takip ederek dini bilimle uzlaştırmaya çalışan öğrencileri Molla Hüseyin Feyz-i Kâşânî (ö.1091) ve Abdürrezzâk Feyyâz-i Lâhicânî (ö. 1082’den sonra) bunlar arasındadır (1370: 423-426).

Rypka’nın yukarıda özetlediğimiz görüşlerinden hareketle Safevî sarayının - özellikle ilk dönemlerinde- şiire yaklaşımının oldukça pragmatist olduğu, şiirin onlar için her şeyden önce bir propoganda aracı olduğu söylenebilir. Safevîlerin Osmanlıların şii inancını tekfir eden argümanlarına karşı koyabilmek için ilk iş olarak saraya bağlı bir ilmiye sınıfına ihtiyaçları vardı. Şii doktrinini temellendirmek ve devrin siyasi hayatına göre güncellemek onlar için edebiyattan daha önemliydi. Nitekim Rypka’nın adını zikrettiği müçtehit-filozoflar bu görevi yerine getiriyordu.

Safevî tarihinin başlarında görülen bu katı tutum Şah Abbas'ın iktidara gelmesiyle yumuşamakla beraber hâlâ etkisini devam ettirmektedir. Konu hakkında Zerrînkûb şunları söylemektedir:

*“I. Abbas kendisi de şairdi ve kahvehanelerde veya kendi huzurunda kurulan meclislerde şairleri teşvik ederdi, şairlere karşı her ne kadar iyi olsa da babası Tahmasb'ın görüşüne yani İran'ın milli birlik ve hislerine hizmet edecek bir şekilde şiiri gerekli görüyordu. Bu fikirle tevellâ ve tebberrâyı ve şâhsevenliği icat etti ve Osmanlı'nın genişleme siyasetine karşı dînî şiiri terviç ve menakıb ve merasi söyleyenleri teşvik etti.”* (1379: 113).

Bununla beraber İran'ın ekonomik refaha kavuşması ve Şah Abbas'ın rakip saraylarla rekabet etme arzusunun şairleri yeniden saraya çektiği de bir vakadır. Safevî sarayında melîkü'ş-şu'arâlık kurumu onun zamanında ihdas edilmiştir.

Safâ'ya göre Safevî iktidarı edebiyata tamamen kayıtsız değildir. Şâh İsmâ'il'in oğulları Tahmasb, Sâm, Behrâm ve Elkâs Mîrzâ şiir söylemiş ve edebiyatla yakından ilgilenmiştir. Tahmasb şiirlerinde 'Âdil mahlasını kullanmış ve Tezkire isimli bir hatırat kaleme almıştır<sup>126</sup>. Sâmî mahlasıyla divan tertip eden Sâm Mîrzâ, Tuhfe-i Sâmî adlı şura tezkiresini kaleme almıştır. Tahmasb'ın oğullarından Muhammed Mîrzâ (mahlası Fehmî), İsmâ'il Mîrzâ zaman zaman şiir söylerdi. Mîrzâlar içinde belki de en yetenekli olan Behrâm Mîrzâ'nın oğlu Sultân İbrâhim Mîrzâ'dır. Câhî mahlasıyla söylediği şiirlerini bir divanda toplayan İbrâhîm, hattat, müzisyen ve ressam olmanın yanı sıra birçok şairi de himaye etmekteydi. Şiirde kendi adını mahlas olarak kullanan Şâh Abbâs da zaman zaman şiir söylemiştir (1388: 497-500).

Şâh Abbâs'ın şairlerle olan ilişkileri hakkında birçok rivayet nakledilir. Sarayın baştabibi Şifâyî'ye<sup>127</sup> büyük hürmet gösteren Şah Abbâs<sup>128</sup> kahvehanelere gidip şairlerle sohbet etmeyi alışkanlık hâline getirmişti. Nasrâbâdî, bu ziyaretlerden birinde geçen ve şahın şiir geleneği üzerindeki hâkimiyetine delalet eden bir olayı şöyle anlatır:

*“Bir gün Molla Şükûhî, Mîr İlâhî ile birlikte uzun saçlı oğlanların bulunduğu Arab Kahvehanesi'nde oturuyordu. O sırada Şah abbas kahvehaneye geldi. Molla*

<sup>126</sup> Söz konusu hatırat Hicabi Kırılancık tarafından Türkçeye çevrilmiştir bkz. Şah Tahmasb-i Safevî (2001). *Tezkire*, (Hicabi Kırılancık), Anka Yayınları, İstanbul. Edward Brown, Şah Tahmasb'ın Tezkire'yi Bâbürnâme'yi taklit ederek yazdığını belirtir (Şah Tahmasb-i Safevî, 2001: 14).

<sup>127</sup> Hakîm Şifâyî, şahın nedîmi ve melîkü'ş-şu'arâsıdır. Büyük Abbâs, İsfahân'da emirleriyle birlikte Nîmrüd caddesinden geçerken, Hârûnvilâyet tarafına gitmekte olan Şifâyî'yi görür ve şaire hürmet göstermek maksadıyla atından inmeye davranır. Şifâyî, hemen öne atılır ve şahın atından inmesini engeller (Felsefi, 1347: 28).

<sup>128</sup> Şah Abbâs'a ait şiir örnekleri için bkz. (Felsefi, 1347: 24-26).

Şükûhî'ye “ne iş yaparsın”, diye sordu. Molla Şükûhî “şairim” dedi. Şah ondan bir şiirini okumasını istedi. Molla Şükûhî, bu beyti okudu:

*Mâ bî-dilân be-bâğ-i cihân hemçü berg-i gül*

*Pehlû-yi yek dîger heme der-hûn nişesteîm*

Biz âşıklar, dünya bahçesinde gül yaprakları gibi

Yan yana oturmaktayız; gönlümüz kan içinde

Şâh önce beğenisi belirttikten sonra “âşıkı gül yaprağına benzetmek azıcık nâmülâyimdir” dedi.<sup>129</sup> (Felsefî, 1347: 23). Şiir geleneğinde bulunmayan söz konusu benzetme devrin şiirinin gelenekten kopuşuna da işaret eder.

Şah Abbâs, Mî Sadrü'd-dîn-i Kazvînî'ye Devletşah tarzında yazdığı tezkiresini tamamlaması için yaklaşık on yıl boyunca yüklü miktarda ödeme yapmış ancak Sadrü'd-dîn'in ölümünden sonra tezkire için sadece yedi şiirin intihap edildiği anlaşılmıştır. Abbâs'ın Firdevsî ve Hâfız'a özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir. Zamânî-i Yezdî adlı bir şair Hâfız'ın gazellerine cevab (nazîre) yazdığını söyleyerek Abbâs'ın huzuruna çıkar. Şah şairi alaya alarak “Allah'a ne cevap vereceksin?” der (Felsefî, 1347: 26-27).

Şah Abbâs'ın nedimlerinden Hekîm Rûknâ'nın Kaşan'daki evinde üç gün misafir olduğu ve Mesîh mahlaslı Hekîm Rûknâ'nın şahın emriyle Baba Figânî'nin bütün gazeliyatını tanzir ettiği rivayet edilir (Felsefî, 1347: 29). Yine I. Abbâs, Hz. Alî'nin medhinde yazdığı bir kasidesinde bulunan bir beyti için Şânî Tekelü'ye ağırlığınca altın ihsan etmiştir (Felsefî, 1347: 29).

Safevîlerin şiiri desteklediği anekdotları artırmak mümkün olmakla beraber edebiyat tarihlerinde bunların tam tersi örnekler de yer alır. Hâce Hüseyin Senâyî, Şâh İsmâ'îl-i Sâni'yi öven bir kasidesini şaha sunar. Kasidede ismini göremeyen Şah İsmâ'îl

<sup>129</sup> Padişahların şiir konsundaki bilgilerini göstermek amacıyla şairlerle olan ilişkilerine dair tezkirelerde birçok anekdot anlatılır. Kelimâtu'ş-Şu'arâ'da Cihângîr Şah'ın bir şairle girdiği ilginç bir diyalog bulunmaktadır: “Cihângîr Şâh devlet işlerinden fırsat bulduğunda zamam zaman rubai, beyt ve mısra söylerdi. Mana incelikleri bulan, ayrıntıları yakalayan ve zor beğenen (duşvâr-pesend-i hurde-gîr u dikkat-âferîn dâşt) yüce bir mizaca sahipti. Bir gün bir şairin bu yüce makama sahip padişahı öven bir kaside söylediği rivayet edilir. Şair kasidesini okumaya başladı ve ilk mısraı söyledi:

*Ey tâc-i devlet ber-seret, ez-ibtidâ tâ intihâ*

Şâh “Aruz, vezin, şiir taktiinden haberdar mısın”, buyurdu. Şair “değilim” dedi. Şâh, mübarek dilini oynattı: “Aruz bilseydin boynunu vururdum”. Şair, acaba ne hatada bulundum diye kalakaldı. Şâh, devam etti: “Mısra takti olunduğunda şöyle vezne gelir: “Ey tâc-i dev, müstef'ilün, let ber-seret, müstef'ilün, ez-ibtidâ müstef'ilün, tâ intihâ müstef'ilün.”

Sarhoş bu anekdot üzerine şu yorumda bulunur: “Talihsizlik! Şâirin her şeyden haberdar olması gerek.” (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 60).

Farsça “let zeden”, sille vurmak, tokatlamak gibi anlamlara gelir. Eski Anadolu metinlerinde “tum urmak” yine bu anlamdadır. Taktiin 2. bölümündeki “let ber-seret” ifadesi “başına sille vurulsun” anlamına gelir.

bu duruma çok öfkelenir. Senâyî, can korkusuyla Hindistan'a kaçmak zorunda kalır (Lengrûdî, 1367: 27-28). Kasidede ismini görmek istemeyen Şah Tahmasb'ın tavrıyla ardılı Şâh İsmâ'il'in tepkisinin çelişkili olduğuna dikkat çeken Lengrûdî, her iki tavrın da bahaneden ibaret olduğunu söyler (1367: 28). Sonuç olarak Babür sarayıyla kıyaslandığında Safevî sarayının patronajı oldukça sönük kalmaktadır. Şairlerin Hindistan'a göç etmelerinin asıl sebebi de budur.

### 2.5.1.1.2.3. Şehirleşmeyle Gelişen Orta Sınıf ve Şiir Zevkine Olan Etkisi

Şah Abbâs, İsfahan'ı başkent yapmaya karar verdiğinde (m.1598-98) şehrinde nüfusunun 25.000'i aşmadığı tahmin edilmektedir. Başkent olduktan sonra, Şah Abbâs döneminin sonlarında, İsfahan artık 300.000'lik nüfusuyla İstanbul, Paris ve Londra'yla beraber dünyanın en büyük ve en önemli metropollerinden biri hâline gelmişti. Şehrin büyüklüğü ve önemine işaret eden "İsfahân nısf-i cihân" (İsfahan cihanın yarısı) ifadesi de bu dönemde söylenmeye başlanmıştır (Blow, 2001: 193-194).

Şemîssâ'ya göre Sebki Hindî'nin ortaya çıkışının önemli bir sebebi de İsfahan şehrinin genişlemesiyle beraber yeni işletmelerin açılması ve ticaretin gelişmesi neticesinde bir tür küçük burjuva sınıfının oluşmasıdır. Ona göre bu yeni sınıfın doğal olarak kendi zevkine uyan bir edebiyata ihtiyacı vardı. İnsanlar kahvehanelerde ve kendi evlerinde toplandılar ve kendi mizaçlarına uyan yeni bir tarzda şiir söylemeye başladılar (1375: 170). Şemîssâ İsfahan'ın dokumacılık, şişe ve çinicilik gibi zanaat dallarında önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Bu dönemde köylerde yaşayan nüfusun önemli bir bölümü daha iyi hayat şartları için şehirlere akın etmiştir (1388: 275). Safevî devrinde görülen iktisadi refahın edebî faaliyetleri, toplumun geneline yaydığını düşünen (1388: 275) Şemîssâ, bu devir şairlerinin çoğunun medrese yüzü görmemiş halk tabakasından kimseler olduğunu ve herhangi bir edebiyat tahsilinden geçmediklerini söyler (1375: 170). Örneğin, yeni üslubun öncülerinden olan Baba Figânî'nin mesleği bıçakçılık (*çaku-sâzi*) idi.

Mekteb-i Vukû ve sebk-i Hindî şairlerinin mesleklerine baktığımızda bunu daha net görmek mümkündür. Futûhî'nin İran tezkirelerinden (Tuhfe-i Sâmi, Riyâzü'ş-Şu'arâ, Müzekkir-i Ahbâb) faydalanarak sıraladığı mesleklerden bazıları şöyledir: Şe'r-bâf (dokumacı), cedvel-bend, kâşî-sâz (çînîci), tabbâh (debbağ), bennâ (yapı ustası), bezzâz (manifaturacı), hallâc, tügme-bend (düğmecî), yahnî-pezi (aşçı), mutrıb (çalgıcı), mekteb-dâr, kassâb, sahhâf, remmâl (remil falı bakan), zâri' (çiftçi), kolîçe-pezi (kurabiyeci), kemân-sâz (yay ustası), gil-kâr (inşaat işçisi), kemer-bâf (kemer ustası),



pûstîn-dûz (deri dikici), sîrâb-pez (şırdan çorbacısı), ser-tırâş (berber), sûzen-ger (iğneci), vâ'iz, 'assâr (yağcı) , kehhâl (sürmecî), kerbâs-fürûş (kefen satıcısı), kitâb-fürûş (kitap satıcısı), tîr-ger (ok ustası), şemşîr-ger (kılıç yapımcısı), mîhçe-ger, tabîb, kefş-dûz (ayakkabıcı), muhtesib (zabıta), midâd-fürûş (kalem satıcısı), dellâl, hâdım-i harem, hayyât (terzi), 'attâr, ma'cûn-sâz (macuncu), zer-ger (kuyumcu), mînâ-kâr (porselen ustası), durûd-ger (marangoz), nakş-bend (nakkaş), seng-tırâş (taş ustası), şeker-fürûş (şekerci), âyîne-sâz (aynacı), topçi (top yapımı ustası), küştî-gîr (pehlivan), hammâmî (hamamcı), nessâc (dokumacı), mûsîkî-dân (müzisyen) vb. (1376: 57-58). Futûhî, şairlerin mesleklerini sıraladıktan sonra bir tespit yapar ve düşüncelerini destelemek amacıyla kasaplık yapan Kassâb mahlaslı şairden bir beyti örnek olarak verir:

*“Görüldüğü gibi bu şairler orta sınıftan gelen zanaatkarlardır. Sokakla yakın ilişki içindedirler; onların diliyle konuşur, onlar gibi düşünürler ve tabi ki onların estetik zevki avamın estetik zevkiyle aynı doğrultudadır. Bu zanaatkâr şairler, kendi şiirlerindeki imajları ve dili kendi işlerininin havzasından almışlardır:*

Kassâb dîd çün ham-i ebrûy-i yâr goft

Rızkeş havâle ez-dem-i sâtûr mî-şevd” (1376: 57):

*Kassâb, sevgilinin kaşının kıvrımını görünce, rızkı  
Satırın keskin tarafından gönderiliyor, dedi*

Yukarıdaki beyti ilginç kılan asıl öge şairin kendi mesleğine dair bir kelimeyi kullanmasından ziyade şiir geleneğinde pek de rastlanmayan satır ve kaş arasında kurduğu benzetme ilişkisidir. Bu dönemin şiirinde açık bir şekilde görülen şey şiirde artık kudemanın koyduğu kurallara uymak zorunluluğunun ortadan kalkmasıdır. Futûhî, vukû şiirinin teşekkül ettiği söz konusu dönem için “*günlük dil, eski şiir dilinin yerini aldı ve şairin bakışı sonsuz gökyüzünden yeryüzüne indi, yaşamı ve eylemlerinin alanıyla sınırlandı*” der (1376: 51). Baba Figânî'nin çağdaşı ve hemşehrisi olan Lisân-i Şirâzî'nin Şehrâşûb adı altında topladığı 64 rubaiden oluşan eseri gündelik dilin şiire girmesinin açık bir delilidir (Rypka, 1370: 417). Kudemanın sadece hicivde -ki bunların çoğu da kıt'ayla yazılırdı- kullandığı amiyane ve müptezel kelimeleri vukû mektebi ve sebki Hindî şairi gazellerinde sıklıkla kullanmıştır. Rypka bu konuda başka bir örnek olarak divanı gayriredbî ve amiyane kelimelerle dolu olan Necât-i Isfahânî'nin şiirini gösterir (Rypka, 1750: 428-429). Bu durum Safevî devrinin genel eğilimidir. Afşar-i Tebrîzî ve Molla Fevki'nin şiirlerinde daha ileri gidilmiş, Arapça ve Türkçe kelimelerden -standart dilde bu mümkün olmakla birlikte oldukça sınırlıydı; geçmek

anlamındaki “kûçîden<sup>130</sup>” fillinde olduğu gibi- Farsça uydurma masterlar yapılmıştır. Bu şairler “saçma şiirler söyleyen” anlamına gelen *terzîk-gû* olarak isimlendirilirler. Safevî sarayının melikü’ş-şu’arâsı Mihrî ‘Arab’ın bahr-i tavîli de konuşma dili üslubuna yaslanır. Bu eserde Arabistan’dan İran’a gelen bir tacir bir Türk güzeline vurulur. Metnin imlası Arap tacirin konuştuğu aksanlı Farsçaya göre düzenlenmiş ve “p”ler “f”, “ç”ler “ş”, “güzel he”ler “ha” diye yazılmıştır. Benzer bir duruma Fehîm-i Kadîm’in Şehrengîz’i ve Bahr-i Tavîl’inde de rastlanır.

Bu dönem şairlerini kudemadan ayıran en temel farklardan birisi kudema şairleri arasında görülmeyen okuma yazma bilmeyen şairlerin sayısındaki artıştır<sup>131</sup>. Kudemada görülen sıkı belagat eğitiminin ortadan kalkmasıyla herkes şairliğe soyunmuştur (Futûhî, 1376: 63). Bu dönemde daha önceki dönemlerle kıyaslanamayacak kadar şair çıkmıştır. Futûhî’nin *Urefâtü’l-Âşîkîn*’den aktardığına göre İsfahan’ın sadece Runân adındaki bir köyünde mahlas sahibi yüz şairin yaşadığı rivayet edilir (1376: 64). Rivayetlerdeki sayılar abartılı olmakla birlikte şair sayısındaki artışa dikkat çekmeleri bakımından önemlidir<sup>132</sup>. Söz konusu artış, şairler arasındaki rekabetin artmasına ve bu da sebk-i Hindî’nin temel özelliklerinden olan fahriyelerin uzaması veya tamamen fahriyelerden müteşekkil kasidelerin yazılmasına sebep olmuştur.

Mecâlisü’n-Nefâis veya 16. asırda yazılan Türkçe tezkireler incelendiğinde benzer bir durumla karşılaşılır. Dolayısıyla zanaat erbabının şiirle ilgilenmeye başlamasının başlangıçta Herat’ta görüldüğü ve onu daha sonra İsfahan ve İstanbul gibi metropollerin takip ettiği söylenebilir. Orta sınıftan insanların yoğun bir şekilde şiirle ilgilenmesinin tek başına sebk-i Hindî’yi şekillendirdiği iddia edilemez. Söz konusu durumun sebk-i Hindî’nin oluşumu üzerindeki esas etkisi vukû şiiri üzerinden olmuştur. Hint üslubu vukû şiirinden esas olarak orta sınıfın zevkini yansıtan şiir anlayışını ve gündelik dil kullanımını tevarüs etmiştir.

<sup>130</sup> Melikü’ş-şu’arâ Bahâr’ın şiirlerinde de Arapça isimlerden master yapılmıştır.

<sup>131</sup> Hicâbî-i Yezdî adlı şair, gündüz 40 beyit söyler, gece kâtime bunları yazması için verir ve doğruluğundan emin olmak adına bir başkasına birkaç dirhem verip kendisine okumasını istemiş (Futûhî, 1376: 63).

<sup>132</sup> Mahlas için çekişmeler başlamış ve mahlas alım satımı başlamıştır (Futûhî, 1376: 65). O kadar çok şair vardır ki bu dönemde bir mahlasın daha önce kullanılmadığından emin olmak imkânsızdır. Fuzûlî bu endişeyle kendisine kimsenin tercih etmeyeceği bir mahlası seçmiştir. Nazîrî-i Nişâbüri, kendisiyle aynı mahlası paylaşan bir şairden mahlasını değiştirmesini istemiş, şair de mahlasının sonundaki nisbet î’sini atarak Nazîr yapmıştır. Nazîrî bunun üzerine şaire on bin rupiye bağışlamıştır (Safâ, 1389: 902).

#### 2.5.1.1.2.4. Ekber Şâh'ın Sarayı ve Hindistan'a Yapılan Göçler

Bu dönemde Hindistan'a yapılan göçler üzerine iki ciltlik bir kitap yazan Ahmed Gülçîn-i Ma'ânî'nin eserine verdiği isim Kârvân-i Hind yani Hint Kervanı'dır. Kervan adından da anlaşılacağı üzere daha çok ticaretle ilgili bir terimdir. Bu dönemdeki şairlerin önemli bir kısmının Hindistan'a gidiş amacı ticaret idi<sup>133</sup>. Hindistan onlar için ticari mallarını sattıkları bir pazar olmanın yanında şiir de sattıkları bir yerdi. Mesela bu şairlerden Nazîrî, Hindistan'a h. 992 veya 993 tarihinde ticaret amacıyla gitmiş fakat şiire ve şaire gösterilen rağbet neticesinde hem şair hem de tüccar olarak o kadar büyük bir servet edinmişti ki şairlerin kaside sundukları bir memduh hâline gelmişti (Safâ, 1389: 898-899). Sâ'ib'in gidiş amacı ticaretti ancak bu "ticaret" yaklaşık on yıl sürdü. Zerrînkûb Hindistan'a göçen şairleri fırsat peşinde Amerika'ya göç edenlere benzetir: Bazıları sadece seyahat ve macera için ama çoğunluğu ya kendi ülkelerinin ekonomik durumundan dolayı ya da mal ve makam peşinde fırsatlar ülkesi Hind'e göç ettiler (1379: 114). Şairler, asıl uğrak yerleri olan Deken, Delhi<sup>134</sup> ve Agra'ya göç etmelerinin yanında bu yıllarda mahalli büyük hâkimlerin hüküm sürdüğü Feth-pûr, Sind, Kâbil ve Keşmir gibi şehirlere de gittiler. Şiiliğe meyilli olan ve hatta Hind imparatorunun rağmına Safevîlerle iyi ilişkiler kurmuş olan bu mahalli hâkimlerden olan Kutbşâhyân, 'Âdilşâhiyân ve Nizâmşâhiyân özellikle Bîçâpûr, Gülkende, Ahmedniger'i İranlı şairler için özel bir cazibe merkezi hâline getirmişlerdi (Zerrînkûb, 1379: 114; Safâ, 1388: 445). Zuhûrî-i Turşîzî ve kayınbabası Melik-i Kumî 'Âdilşâhiyân hanedanı tarafından himaye edildiler (Safâ, 1389: 978). Cihangir devri Sind valisi Mirza Gazi Turhân şiir ve şairi himaye etmesiyle ünlenmişti. Kandehar valisi olduğunda da yine aynı şekilde İranlı şairleri yanına çekmiş ve onları teşvik etmiştir (Zerrînkûb, 1379: 114-115)<sup>135</sup>. Ekber ve Cihângîr döneminde hân-i hânânlık makamında bulunan Abdurrahîm Hân<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Ma'ânî, Şah İsmâ'il döneminin başından (h.907) Şah Sultân Hüseyin-i Safevî devrinin sonuna kadar (h. 1135) yani yaklaşık iki buçuk asır boyunca şair olmanın yanında diğer mesleklerle de sahip olup Hindistan'a giden kişi sayısını 745 olarak tespit etmiştir. Hindistan'a göç eden şairlerin mesleklerine göre kaç kişi olduklarını şöyle sıralar: 118 hakîm, edîb, fakîh ve dânişmed (filozof, edebiyatçı, fıkıh uzmanı, müderris); 22 pezeşk (doktor); 6 müneccim; garb ilimlerine aşına 9 kişi; 2 muhâsib ve siyâk-dân (muhasebeci); 58 hoş-nüvîs (hattat), 24 mûsikî-dân (müzisyen), nevâzende (çalgıcı), hânende; 47 sûfî, dervîş ve kalender; çeşitli zanaat dallarından 27 usta; 18 meclis-ârâyân (meddah, şâhnâmehân, nedîm vs.); 43 bâzergân (tacir) ve 48 seyyâh. İran'a yapılan göçler en çok Ekber Şâh (259 kişi), Cihângîr Şâh (173) ve Şâh Cihân (114) zamanındadır. 'Âlemgîr Evrengzîb zamanında ise bu sayı 66'ya düşmüştür (1369a: çehâr ve penç).

<sup>134</sup> O zamanki adıyla Dehli.

<sup>135</sup> Tâlib-i Âmulî'nin Hindistan'daki ilk hâmisî olan Mirza Gazi Turhân aynı zamanda şairdi ve Vakârî mahlasını kullanırdı (Safâ, 1389: 1058).

<sup>136</sup> Abdurrahîm Hân-i Hânân'ın babası Bayram Hân da önemli bir şair olup Türkçe ve Farsça divanları Denison Ross tarafından yayınlanmıştır. bkz. Ross, E. Denison (1910). *The Persian and Turki Divâns of Bayram Khân Khân-Khânân*, Asiatic Society of Bengal, Kalküta. Abdurrahîm Hân-i Hânân'ın da zaman

şairlerin en büyük hamisiydi. Abdülbâkî Nihâvendî'nin kaleme aldığı, Abdurrahîm Hân-i Hânân'ın monografisi mahiyetinde olan Me'âsîr-i Rahîmî'nin üçüncü cildinde Hân-i Hânân'ın himaye ettiği şair, edip ve bilim adamlarının biyografilerine yer verilir. Söz konusu eserde aralarında Nazîrî-i Nîşâbûrî, Urfî-i Şîrâzî, Hâce Hüseyin Senâyî, Zuhûrî-i Turşîzî, Melik-i Kumî, Enîsî-i Şamlu, Mîr Haydar Muammâyî, Nev'î-i Horasânî, Sencer-i Kâşî, Hekîm-i Hâzık, Fağfûr-i Lâhîcânî ve Tecellî'nin de bulunduğu yüzü aşkın şair biyografisi bulunur (1931: 3-8).

Bâbü, Hümâyûn, Ekber, Cihângîr, Şâhçihân, Dârâşükûh ve oğlu Süleymân Şükûh, Şâh-ı 'Âlem Bahâdır Şâh-ı Evvel gibi Hind Timuruları sülalesinden olan sultanlar şairlere destek olmakla kalmamış kendileri de eserler vermişlerdir. Ancak Celâledin Ekber Şâh'ın bu sultanlar içerisindeki yeri şiire değer vermekte ve ilmi ve edebiyatı terviç etmekte müstesnadır. Bedâ'ûnî'nin bildirdiğine göre Ekber, Perşembe akşamları âlimleri "ibâdet-hâne"de toplar ve Cuma'nın ilk ışıklarına kadar mübahesede bulunurdu (Gaffâr Âvâ, 1390: 148). Ebu'l-fazl ve Firişte'nin verdiği bilgilere göre ise Farsça şiire ilgi göstermekle kalmamış Hintçe şiirler de söylemiştir (Gaffâr Âvâ, 1390: 139-140). Sebk-i Hindî üslubuyla söylenmiş olan aşağıdaki beyitler onun devrinde moda olan şiiri takip ettiğini gösterir.

Nîst zencîr-i cünûn der-gerden-i mecnûn-ı zâr

'Aşk dest-i dustî der-gerdeneş efkende-est

*Mecnun'un boynundaki delilik zinciri değildir*

*Aşk, dostluk kolunu onun boynuna dolamıştır*<sup>137</sup>

Şebnem me-gû ki ber-varak-ı gül üftâde-est

K'ân katreî zi-dîde-i bülbül üftâde-est (Gaffâr Âvâ, 1390: 146).

*Gülün yaprağına düşen şebnem değil*

*Bülbülün gözünden düşen bir damladır*

---

zaman şiir söylediği bilinmektedir. Birkaç şiiri Kelimâtü's-Şu'arâ'da kayıtlıdır (1379: 80). Aynı eserde Abdurrahîm Hân-i Hânân'ın cömertliğine dair birçok anekdot anlatılmaktadır (1379: 81-84). Bunlardan birinde Nev'î'nin bir kasidesine karşılık 14.000 rupiye, bir hilat, bir fil ve Irak atı verdiği söylenmektedir. Dönemin şairlerinden Mollâ Resmî bu duruma bir şiirinde işaret eder:

Zi-nî'met-i tu be-Nev'î resîd ân mâye

Ki yâft Mîr Mu'izzî zi-devlet-i Sencer (1379: 81).

*Senin ihsanın sayesinde Nev'î, Sencer'in devrinde Emir Muizzî'nin ulaştığı servete sahip oldu.*

<sup>137</sup> Özgün manalara ulaşmak ve hayal mekanizmasını işletmek için sık kullandıkları hüsn-i ta'lîl'in bir türü olan bu sanata kendisi de bir sebk-i hindî şairi olan Azad Bilgrâmî tarafından *teşbihü'n-nehy* adı verilmiştir. Onun Gazâlânü'l-Hind'i Hint belagatiyle İran-Arap belagatinin bir sentezi gibidir. Farukhi de *Stranger In The City* adlı makalesinde bu türden bir girişimde bulunur. Ona göre hâlihâzırda bir metafora gerçek anlamıyla yaklaşıp bir kelimenin metafor anlamının metaforunun yapılması Hint şairlerine özgüdür ve Hint belagatiyle uyumludur.

Ekber büyüyen imparatorluğundaki yönetici kadrosu ihtiyacını karşılamak amacıyla Safevîlerde bir mesleğe sahip olanların araştırılıp sarayına getirilmesini buyurdu (Zerrînkûb, 1379: 119). Âyîn-i Ekberî’de 75, Tabakât-i Ekberî’de 81, Müntehabü’t-Tevârîhde 106 şairin Ekber Şâh’ın himayesinde olduğu kayıtlıdır (Gaffâr Âvâ, 1390: 152)<sup>138</sup>.

Gaffâr Âvâ, Ekber Şâh’ın elli yıllık saltanatında sarayında mütercimlerin ayrı bir yeri olduğunu ifade eder. Ekber Şâh tercüme odası finanse ve idare etmek amacıyla “Mekteb-hâne” veya “Dârül’t-Tercüme” adıyla bilinen bir tercüme odası kurulmasını emretmiştir. Mekteb-hâne’de Şeyh Mübarek, Feyzî-i Feyyâz, Ebu’l-fazl ‘Allâmî, Bedâ’ünî, Abdurrahîm Hân-ı Hânân, Mîr Fethullâh-i Şîrâzî, Muhammed Sultân Tehânîserî, Mevlana Şâh Muhammed Şâhâbâdî, Nâkib mahlaslı ibn Abdüllatîf Hüseyînî, Hâcî İbrâhîm Serhendi, Deyf Berhemen gibi birçok mütercim Sanskritçe, Çağatayca<sup>139</sup>, Arapça<sup>140</sup>, Latince vb dillerden Farsçaya tercüme yapmak için bir araya gelmişti. Tercüme odasının çevirdiği eserlerin büyük bir bölümü Sanskritçeydi. Mahabharata, Ramayana, Pençtentre, Bhegeved-gite, Lileveti, Bhegeved-purene, Raceteringini, Nel Demyenti, Ether Veda, Ketheserisegere, Singhesen Bettisi, Yogavasishta gibi Sanskritçe eserler bizzat Ekber Şâh talebiyle bu dönemde tercüme edilmiştir (Gaffâr Âvâ, 1390: 152, 156, 157; Rizvi, 1975: 204-215). Örneğin, Feyzî’nin Sanskritçe Nel Demyenti’den adapte ettiği Nel ü Demen adlı mesnevisi bunlardan biridir (Gaffâr Âvâ 1390: 162). Ekber Şâh’tan önce de Müslüman sultanlar arasında Sanskritçeden Farsçaya çevirileri destekleyenler olmuştu. Ekber Şâh, başta Şanskritçe olmak üzere farklı dillere farsçaya çeviri faaliyetlerine yeni bir ivme kazandırdı. Onu bu faaliyete yönlendiren iki motivasyon kaynağı vardı: kendi entelektüel merakını gidermek ve yeni elit sınıfın mensupları<sup>141</sup> arasında karşılıklı anlayışı geliştirmek (Rizvî, 1975: 204). Çeviri faaliyetleri Hint ve Fars edebiyatının birbirine yaklaşım kaynaşmasına vesile

<sup>138</sup> Celâleddîn Hümâyî bu konuda şunları söyler: “*Ekber Şâh’ın sarayı 10. asrın üdeba ve fuzelasının en büyük sığınağıydı. Kaside söyleyen 60 şairi vardı ki bunlar arasından 45 şair devamlı sarayında bulunurdu. 15’i ise başkalarının aracılığıyla kasidelerini sunarlar ve caizelerini alırlardı. Bedâ’ünî’nin eserinde bahsettiği 167 şairden birçoğu da Ekber Şâh’tan terbiye görmüş kişilerdir.*” (1385: 143).

<sup>139</sup> Ekber Şâh’in dedesi Babür Şâh’ın hatıratı bu dönemde iki defa Farsçaya çevrilmiştir. Abdürrahmân Hân-ı Hânân’ın çevirisi bunların içinde en iyisi olarak görülmektedir (Gaffâr Âvâ, 1390: 164).

<sup>140</sup> Muh’cemü’l-Buldân, Hayâtül’l-Hayevân, Câmî’ü’t-Tevârîh, Nüzhetü’l-Ervâh gibi Arapça eserler bu dönemde Farsçaya çevrilmiştir (Gaffâr Âvâ, 1390: 164).

<sup>141</sup> Rizvi’nin yeni elit sınıftan kastettiği Ekber Şâh devrinde Timur emirlerinin yanında yönetime katılan Hindistanlı ricalardır. Fischer, Ekber’in bu yeni elit sınıfla kurduğu ilişkiler hakkında şunları söyler: “*Ekber bu dönemde ortaya koyduğu politikaların birçoğunda bazı Hinduları açıkça kayırmıştır. 1562’den itibaren çok sayıda Hindu Racpüt geliniyle siyasi evlilikler yapmış, yeni erkek hısımlarının birçoğunu ve diğer Hinduları yüksek makamlara terfi ettirmiştir. Bu kişilerin çoğu askeri seferlere liderlik etmiş ve taşra idarelerinde yer almıştır.*” (2021, 177-178).

olmuştur. Ayrıca Hint felsefesinin Farsça yazan ediplerce daha iyi tanınmasını sağlamıştır. Ekber ve Cihângîr Şâh zamanlarında görülen edebî ve kültürel zenginleşmenin finansmanı Hindistan'ın küresel ticaret merkezi konumunda bulunmasıyla doğrudan ilgilidir. Andre Gunder Frank'a göre Hindistan, Çin ile birlikte "dünya ekonomisinin en merkezî iki ülkesiydi". Najaf Haydar'ın derlediği verilere göre "1588 ile 1602 yılları arasında her yıl ortalama 136 ton gümüş Babür İmparatorluğu'na ithal edilmekteydi." (Parthasarathi, 2019: 24, 53).

Hindistan'a göçen şairlerin ilklerinden olan Gazâlî-i Meşhedî'nin Melîkû's-şu'arâ makamına gelip büyük bir itibara ulaşması İranlı şairlerin iştahını kabartmıştır. Bu devrin şairlerinin divanları Hindistan özlemini belirten beyitlerle doludur (Safâ, 1388: 487-489). Kelîm-i Kâşânî'nin Hindistan'a ilk ziyaretinden sonra İran'a döndüğünde söylediği tahmin edilen aşağıdaki beyitte şair Hindistan'ı cennete kendisini de cennetten kovulan Âdem'e benzetir. Beytin nüktesi Âdem'in dünyaya indiği ilk yerin Hindistan olması inancındadır:

Tevân bihişt-i dovvom gofteneş bâ-în ma'nî

Ki her ki reft ez-în bustân peşîmân şod (Safâ, 1388: 489).

*Oraya ikinci cennet dense yaraşır*

*Bu bahçeden giden herkes pişman oldu*

Safâ'ya göre Hindistân'a giden şairler bir taşla iki kuş vurmuş oluyorlardı: Hem şöhret ve servet elde ediyorlar hem de şiirdeki yeteneklerini geliştiriyorlardı (Safâ, 1388: 488) Makam ve ihsan elde etme, ticaret yapmanın dışında muhacirlerin bir kısmı da Safevî devletinde tasavvur dahi edilemeyecek olan inanç ve vicdan özgürlüğü için göç ettiler. Zerrînkûb, Sâ'ib'in asrına yakın olan tezkirelerden Şîrhân Lûdî'nin Mir'âtü'l-Hayâl'inin onun ticaret için Hindistan'a gittiğini açıkça beyan ettiğini söyledikten sonra diğer bir sebep olarak Isfahan'daki taassuptan uzaklaşmak arzusunu da ekler (1379: 115). Şairlerin dilinde dolaşan ve devrin mottosu olan *vesî-meşreb* ve *sulh-i küll* kavramları imparatorluğun politikalarıyla da destekleniyordu.

Kaydî-i Şîrâzî ve Mîr Haydar Mu'ammâyî tesennün/sünnilik sebebiyle Hindistan'a gittiler. Mîr 'Alî Ekber Teşbihî noktavî olmakla, Mîr Mû'men Edâyî de ilhadla suçlanınca yine Ekber'in sarayına sığındı. Urffî'nin patronu olan Hekîm Ebûl-feth Gîlânî, Gilan Safevîlerin eline düşünce Ekber'in sarayına gitti. Bâkiyâyî Nâ'înî şair ve müzisyen idi, o da meşrebinin genişliği sebebiyle Hindistan'a gitmek zorunda kaldı (Zerrînkûb, 1379: 119). Münîr Lahorî, kendi zamanını şu sözlerle eleştirir: "Bu zamanda şair dört sifata sahip değilse sözleri abıhayat dahi olsa kabul görmez".

Münîr'e göre bu sıfatlar "yaşlı, zengin, şöhretli ve *İranlı*" olmaktadır (Ebu'l-Berekât Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 25-26).

Hindistan'a gidenler o kadar çoktu ki Celaleddin Münecim Yezdî'nin Târîh-i 'Abbâsî adlı eserinde anlatılan bir anekdot bu durumu aydınlatır: "*Şah Abbâs-ı Evvel Hind sefirlerinin İran'a geldiklerinde çoğunluğunun İran asıllı olması sebebiyle şaşkınlığını belirtmiş, sefir de 'Hind'de eğer adam olsaydı bize kimse ekmek vermezdi, Hind'de adam yoktur, yani yetenekli ve elinden iş gelir adam yoktur' demiştir.*" Cihângîrşah zamanında idari işlerde İranlılar öylesine çoğunlukta idi ki Timurlu emirlerinden sultanın akrabası olan Hân-ı Â'zam Mîrzâ 'Azîz işlerin hepsinin Horasanlılarda olmasından ötürü utandığını belirtmiştir (Zerrînkûb, 1379: 117).

Bausani'ye göre İranlı şairlerin Hindistan'a göç etmesinin sebk-i Hindî'nin teşekkülü üzerindeki en büyük etkisi, artık yabancı bir ortamda (millieu) yani Hint sarayı ve coğrafyasında yaşayan Fars şairlerinin geleneksel İran eleştirmenlerinin tiranlığından kurtulmalarını sağlaması olmuştur. (Chaghatai, ts.: 18). Bu durum şairlerin edebî gelenekten kopuşunu hızlandırmış ve "yeni" imgelerin peşine düşmelerini beraberinde getirmiştir. Kudema tarzından kopuş yeni şairlerde çok barizdir:

Be-tarz-ı tâzeî Tâlîb redîf ü kâfiye senc

Mukallid-i revîş-i nâ-hoş-i kadîm me-bâş (Futûhî, 1376: 50).

*Tâlîb! Redif ve kafiyeyi yeni bir tarzda ölçüp seç*

*Eskilerin nahoş üslubunun taklitçisi olma!*

'Urfî ise kasidelerine nazire yazdığı kudemadan iki büyük şair Ebu'l-ferec Rûnî ve Enverî hakkında aşağıdaki beyti söyler. Ölmüş olmalarını ganimet saymaları gerekir zira Urfî varken bugünün zevkine göre beğenilmeleri imkânsızdır:

İnsâf be-dih Bu'l-ferec ü Enverî imrûz

Behr-i çî ganîmet ne-şümârend 'adem-râ

*İnsaf et! Bu'l-ferec ve Enverî bugün*

*Yokluğu niçin ganimet saymasınlar?*

Futûhî'ye göre Hindistan'daki edebî mahfillerin yeni ve çağdaş olan herşeye tutkusu edebî gelenekle olan irtibatın her geçen gün azalmasına sebep olmuştur (1376: 52). Kudemadan yüz çevirme Hint tezkirelerinde İran tezkirelerine nisbetle daha vazih olarak görülür. Hint tezkireleri daha çok kendi çağdaşlarına karşı ilgilidirler, geçmiş kültüre değer vermezler. Oysa İran tezkirecileri 17. ve 18. asırlarda hâlâ geçmiş şairlerle övünürler. Örneğin, Kelîmetü's-Şu'arâ (h.1093) müellifi Sarhoş, kudema tarzını tamamem reddetmiş, ondan bıkmıştır (Futûhî, 1376: 51). Şemissâ, sebk-i Irakî'nin

vokabülerinin aşırı kullanılmaktan -özellikle Sa'dî ve Hâfız'ın üslubunun sıklıkla taklit edilmesinden dolayı- ibtizalleşmeye başladığını ve şiirin doğal olarak yeni bir mecraya kaydığını söyler (1375: 170). Şefî'î Kedkenî de benzer bir fikri savunur: “*Sebk-i Hindî tabii olarak Timuriler devrinde Fars şiirinde hâkim bulunan iptizalden kaçma neticesi doğmuştur.*” (1378: 16).

### 2.5.1.1.3. Sebk-i Hindî'nin Kolları

İranlı araştırmacılar sebk-i Hindî'yi genellikle iki kola ayırma eğilimindedir: İsfahan (İran kolu) ve Hint kolu; meselciler ve hayalciler, itidaliyyûn ve ifrâtiyyûn, nâzûk-hayâlî ve dûr-hayâlî<sup>142</sup> vs. Görüldüğü gibi verilen isimlerde coğrafi bölge, şiir anlayışı veya şairlerin mizaçları esas alınır.

Şefî'î Kedkenî onları temel olarak iki gruba ayırır: 1. İran kolu 2. Hint kolu. İran kolunu Sâ'ib'in Hint kolunu ise Bîdil'in tam anlamıyla temsil ettiğini söyler. Ona göre Sâ'ib (ö.h.1081) ve Bîdil'in (ö.h.1133) üsluplarındaki farklılığı aralarındaki zamandan ziyade içinde yaşadıkları coğrafyayla izah etmek daha mantıklıdır. Aynı durum bu şairlerin temsil ettikleri kollar için de geçerlidir. Mesela Hazîn-i Lâhîcî, Bîdil'den bir asır sonra yaşamış olmakla birlikte üslubu Sâ'ib'e benzer. Sâ'ib gibi Hazîn de İsfahan'da doğmuş ve Hindistan'a gitmiştir. Şefî'î Kedkenî, coğrafyayı esas alan ayırımın bütün İranlı şairlerin İran koluna ve bütün Hindistanlı şairlerin Hint koluna mensup olacağı anlamına gelmediğini söyler. Mesela Celâl Esîr-i Şehristânî İranlı olmasına rağmen üslubu Sâ'ib'den ziyade Bîdil'e yakındır. Öte yandan Hindistanlı olup İran koluna yakın olan şairleri bulmak da mümkündür (1378: 35-36).

Şemissâ da Şefî'î Kedkenî gibi sebk-i Hindî'yi iki kola ayırır:

1. Sâ'ib, Kelîm ve Hazîn'in temsil ettiği sebk-i Hindî'nin büyük şairlerinin kolu. Bu şairlerde mısralar arasındaki (makul ve mahsus mısralar) bağlantı itidalli ve latiftir. Bu kolun temsil ettiği şiirde az veya çok bir konu bütünlüğü bulunur. Sebk-i Hindî'nin beyit yapısıyla söylenmiş beyitlerinin sıklığı çok yüksek değildir. Şiirlerinde kendilerinden önceki üsluplarda görülen beyit yapılarına da yer verirler. İran'da beğenilen bu üslubun esasını temsil oluşturur.
2. İkinci kola hayâl-bendî veya tarz-ı hayâl adı verilir. Sebk-i Hindî'yi çöküşe götüren bu koldur. Şiirlerinde konu bütünlüğü bulunmaz. Sebk-i Hindî'nin

<sup>142</sup> Futûhî, dönem tezkirelerinden hareketle İran koluna mensup şairleri “nâzûk-hayâlî”, Hint koluna mensup şairleri ise “dûr-hayâlî” olarak isimlendirir (1392: 53-55).



beyit yapısıyla söylenmiş beyitlerinin sıklığı çok yüksektir. Mısralar arasındaki bağlantıyı anlamak zordur. Mîrzâ Celâl Esîr, Kudî-i Meşhedî, Şevket-i Buhârî, Nâsır ‘Alî-i Serhindî ve Bidil bu kolda yer alır. Hindistan’da beğenilen bu üslupta temsile yer verilmez. Onlar daha çok lafızlar arasında beklenmedik ve sıradışı münasebetler kurmanın peşindedir (1388: 282-283).

Şemîssâ, görüşlerini desteklemek amacıyla eserinde Ferheng-i Anendrâc’tan bir pasaja yer verir: “*Şâh Cihân zamanında Mîrzâ Muhammed Alî Sâ’ib, Ebû Tâlib Kelîm, Hâcî Muhammed Cân Kudî ve Muhammed Kulî Selîm gibi şairler sözün binasını yenilediler... Onların çağdaşlarından Mîrzâ Celâl Esîr-i Şehristânî, Kâsım-ı Meşhedî ve Şevket-i Buhârî gibi bazıları başka bir yol tuttular. Onların yoluna “tarz-ı hayâl” adı verilir. Şiirde inceliği öyle bir yere çıkardılar ki bazı beyitlerinde mananın yüzünü hayal aynasından başka bir yerde müşahede etmek mümkün değildir*”. (1388: 282).

Şemîssâ, Hindistanlı ünlü edebiyat eleştirmeni ve şair Hân Ârzû’nun kendi zamanında gerçekleşen bu ayrımın farkında olduğuna dikkat çeker. Hân Ârzû’ya göre temsildeki benzetme ilişkisini çok basit ve aşikâr bulan kimi şairler Sâ’ib’in üslubundan uzaklaştı. Onların şiirdeki asıl amacı müphemiyet yaratmaktı. Dolayısıyla okuyucunun zihnini zorlayacak garîb/baîd teşbihler bulmaya yöneldiler (Şemîssâ, 1388: 283).

Sâ’ib’in temsil ettiği kolun muadeleleri çoğunlukla açık ve sarihtir. Okuyucu, üzerinde çok fazla fikir yürütmeden hemen beytin anlamını kavrar. Şefî’î Kedkenî konuyla ilgili olarak aşağıdaki örneği verir:

Fikr-i şenbe telh dâred cum’a-i etfâl-râ  
İşret-i imrûz, bî-endîşe-i ferdâ hoş-est (1371: 73).

*Pazartesi fikri çocukların pazarının tadını kaçırır*

*Yarının endişesi olmaksızın bugün içmek hoştur*

Şefî’î Kedkenî’ye göre yukarıdaki beytin her mısraı kendi içinde bir manaya sahiptir. Bazen kendinizi bu mısralardan birini diğer mısraya ihtiyacınız olmaksızın mırıldanırken bulabilirsiniz. Üslûb-ı mu’âdele budur. Mısralardan her biri bir ve aynı hakikati beyan eder: ilk mısra=ikinci mısra (1371: 73-74).

Gayr-ı temsilî veya tarz-ı hayâl kolunda ise beyit tevîle açıktır:

Me-bâş münkir-i esrâr-i sîne-çâkî-i mâ

Be-kârgâh-ı seher âftâb mî-bâfend!/Bîdil (Hüseynî, 1368: 80).

*Sinemizdeki yaranın sırlarını inkâr etme*

*Seher atölyesinde güneş dokunur*

Müjgân be-kâr-hâne-i hayret güşûdeîm

Der-dest-i mâ kilîd-i der-i bâz dâdeend<sup>143</sup>/Bîdil (Hüseynî, 1368: 85).

*Hayret atölyesine kirpiklerimizi açtık*

*Bize açık bir kapının kilidini verdiler*

Hasan Hüseyn'in Bîdil ve Sohrâb Sipihri'nin şiirini karşılaştırdığı kitabından alınan yukarıdaki beyitte mısralar arasında meselcilerde olduğu gibi açık bir benzetme ilişkisi yoktur. Her okuyucu kendine göre bir anlam verebilir. Hindistan'da yazılan bir tezkire olan *Mir'âtü'l-Hayâl*'de geçen şu ifadeler tarz-ı hayâl kolunun şiir anlayışını özetler: “*Şi'r-i hûb ma'nî ne-dâred* (İyi şiirin manası yoktur)” (Şîr ‘Alî Hân-i Lûdî: 1377). Bununla söylenmek istenen şiirdeki imgenin, bütün okuyucular için ortak bir anlam ifade etmemesi ve şiirin “özündeki mana”yı bulmaya çalışarak diğer yorumları dışlayan klasik şerh metoduna direnmesidir.

Şefî'î Kedkenî, Hân Ârzû'nun Hazîn'in şiirlerini tenkit ettiği *Tenbîhü'l-Gâfilîn* adlı eserinde bildirildiğine göre Abdu'r-rızâ Metîn adlı bir kişinin şiirde delalet meselesini iki düzeyde ele aldığını söyler: “Ma'nî” ve “ya'nî”.<sup>144</sup> Buna göre şiirden tekellüfsüz olarak çıkarılan ve doğrudan anlaşılan şey “ma'nî”, tekellüf ve yorumlamayla anlaşılan şey ise “ya'nî”dir. Şefî'î Kedkenî, “ma'nî” kelimesinin bir isim olduğu için özneye ihtiyacının olmadığını, buna karşın “ya'nî”nin fiil olmak hasebiyle bir faili gereksindiğini söyler. Nitekim failer sonsuz olacağı için delalet alanı yani şiirden çıkarılan “anlam” da sonsuz olmaktadır (1385: 27). “*İyi şiirin manası yoktur*”

<sup>143</sup> Bîdil'in şiirinde bir tür şarkî sürrealizm bulan Hüseynî bu konuda şunları söyler: “Bîdil'in sürrealizminin bir yönünü Hint şiirine dayandırabiliriz ancak hayret verici imgelerinin büyük bir kısmı temelinde vahdet-i vücud bulunan irfani hayat görüşünden kaynaklanır.” (1368: 81).

<sup>144</sup> Urfî şiirinin fesahatini, lafzî ve manevî ta'kidlerden ari oluşunu şiirinde “ya'nî”nin bulunmayışıyla izah eder:

Hemîn delîl-i fesâhat besem ki der-te'vîl  
Zi-men kesî ne-şenîde'st lafz-i ya'nî-râ/K.5-10

*Sadece şu delil fesahatimi ispatlamaya yeter:*

*Kimse yani kelimesinin ağızından çıktığını işitmemiştir*

Yine aynı kasidede üslubundaki (şîve-i pâkîzegî) sarahate işaret eder:

Çünân be-şîve-i pâkîzegî 'ibâret-i men  
Zi-feyz-i na't-i tu sâbit numûde da'vî-râ/K 5-12

*Sözüm öyle tertemiz bir üslupta ki*

*Na'tının feyziyle ispatladım işte iddiamı*

Nefî de birçok şiirinde “pâkîze” üslubuyla övünmüştür:

Devletinde nola Urfî gibi meşhûr olsam

Var mı bir bencileyin şâir-i pâkîze-edâ/K.17-80

Taklîd ile olmaz bu kadar lezzet-i güftâr

Bu lehçe-i pâkîze bana dâd-ı Hudâ'dır/K.33-40

cümlesi, şiirin herkes tarafından aynı şekilde anlaşılan bir manaya karşı koymasını anlatır.

Faruqi, sebk-i Hindî şiirinin yorumlanmaya müsait olmasını, Sankrit retoriğinin doğrudan veya dolaylı etkisine bağlar. Ona göre, Kur'ân tefsirlerinden kaynaklanan Arap edebiyat teorisinin bütün çabası, metnin sahibinin nihai olarak ne söylediğini belirlemeye yardım etmek üzere çeşitli araçlar geliştirmektir. Sibevehyh'ten Ebû Ya'kûb Sekkâkî'ye kadar birçok gramerci metinlerin bağlamsal özellikleri konusunda ilginç fikirler ileri sürmüş olmakla beraber bir edebî araç olarak kasıtlı müphemlikler veya çok anlamlılıkları araştırmıyorlardı (2004: 25-26). Faruqi, Arap-Fars belagatinin temayı veya konuyu karşılamak üzere "ma'nî" kelimesini kullandığını, Farsçada kullanılan mazmun kelimesinin ise ma'nîyle eş anlamlı olmasına rağmen 17. Yüzyıldan itibaren farklı bir anlamı karşıladığını söyler (2004: 23-24). Mazmunu ma'nîden ayıran temel etmeni hâlihazırda var olan bir metaforu/mecazı, gerçek/hakikiymiş gibi ele alıp söz konusu "gerçek/hakikat" üzerine yeni metaforlar geliştirmek olarak tanımlar. Bu durumun esas olarak sebk-i Hindî şiirinde görüldüğünü ve "mazmûn-âferînî, mazmûn-yâbî, mazmûn-bendî, hayâl-âferînî, hayâl-bendî" gibi terimlerin asıl olarak buna işaret ettiğini belirtir (2004: 27). Faruqi'nin konu hakkında verdiği örneklerden biri Kelîm'e ait olan aşağıdaki beyittir:

Şarâb-i köhne be-nûsem be-bezm-i û çu be-nişînem

Be-men tâ nevbet âyed duhter-i rez pîr mî-gerded/Kelîm (Lengrûdî, 1367: 209).

*Meclisine katıldığımda yillanmış şarap içiyorum*

*Sıra bana gelene kadar asmanın kızı ihtiyarlıyor*

Faruqi, "duhter-i rez (asmanın kızı)" temasının Kelîm'in yaşadığı dönemden yüzlerce yıl eskiye uzandığını, Fars şiirinde ise Minûçihri'nin kasidelerinde sıklıkla kullanıldığını ifade eder. Kelîm'in yaptığı asıl yeniliğin söz konusu metaforu gerçek bir kadınmış gibi ele almasından kaynaklandığını söyledikten sonra şu yorumda bulunur: "*Beytin güzelliği iki beklenmedik yönünden gelir, 'asmanın kızı' mecazının hakiki anlamıyla da alınmasından. Yillanmış, eski şarabın iyi olması beklenir, yani anlaticının herhangi bir şikâyeti yoktur; ancak aynı şey yaşlı kadın için söylenemez. O hâlde aynı 'kız', hem iyi hem de kötü; hem genç hem de yaşlıdır.*" (2004: 29).

Faruqi'nin mazmun üzerine geliştirdiği fikirlerin bir benzerini Şîr Alîhân Lûdî'de bulmak mümkündür. Şîr Alîhân, *Mir'âtü'l-Hayâl*'de "hayâl"i şöyle tanımlar: "*Hayâl*" mecazî ve hakiki manaları olan müşterek lafızların şiirde kullanılması ve mecaz anlamının kastedilmesidir. Yalnız mecazî anlamda istilâhî bir mana, bir nükte

veya atasözü bulunmalı ve söz, hakiki anlama da sahip olmalıdır.” Kudema şairlerinden bir örnek verdikten sonra “Zamanımızın şairleri bu sanatı yüksek bir seviyeye çıkarmıştır” diye ekler (1385: 27).

Nasrâbâdî tezkiresinde anlatılan bir olay bu dönemin şiirinde şairin sabitlediği veya katettiği bir “mana”nın olmadığını göstermektedir. Mesleği açıcılık olan şair Nâfî’-i Kumî, bir beyit söyler ancak anlamını kendisi de bilmemektedir. Devrin filozof şairlerinden Feyyâz mahlaslı Abdu’r-rzzâk Lâhîcî’ye beyti götürüp izah etmesini ister (Şefî’î Kedkenî, 1385: 28).

Chaghatai’ye göre bu dönemde klasik şiirin belkemiğini oluşturan uyumlu imajlar (mürâ’ât-ı nazîr) ve şiirsel izahlardan (hüsn-i ta’lîl) uzak duruldu; dahası eski metaforlar yeniden ele alınıp yeni içerikle dolduruldu. İmajlar bir kaleidoskobun içindeymişçesine parçalara bölünüp tekrar birleştirildi (ts.: 18). Bununla birlikte bu dönemde görülen “şiir ıslahı”<sup>145</sup> eğilimi, söz konusu “uyumlu imajlar”ın tamamen ortadan kalkmadığını gösterir. Zira bir şiiri “ıslah” etmek için daha iyisinin ya da ideal olanın teorik olarak kendisinde sabitlenmiş olduğu yerleşik kuralları olan belagata yaslanmak gerekir. Celâl Esîr<sup>146</sup>, Nâsır Alî ve Bîdil’in şiirleri ise klasik belagatin eşiğinde durduğu için şiir ıslahına pek uygun değildir. Hasan Hüseyin, kendi zamanında hâlâ devam eden klasik belagata sıkı sıkıya yapışan tavrı eleştirir. Ona göre “Şems-i Kays’tan izin almadan su bile içmeyenler” Sâ’ib’in “maşrık-i tûfân (tufanın doğusu)” terkiibini beğenmezler zirâ maşrık sadece güneşin tekeline olmalıdır. (1368: 86).

Mîr Abrürezzâk Havâfî’nin *Bahâristân-i Suhen* adlı tezkiresinde “hayâl-bendî” tarzının kurucusu olarak gösterdiği Mîrzâ Celâl Esîr (Safâ, 1389: 1217) şiirindeki kapalılık hakkında aşağıdaki beyti söylemiştir:

Kesî nemî-fehmed zebân-ı guftgû-yi mâ

<sup>145</sup> Hân Ârzû şiir ıslahını en sık yapan şiiri eleştirmenlerindendir. Tenbîhü’l-Gâfilîn’de ve Mecma’u’n-Nefâyis adlı tezkiresinde birçok şiir ıslahı örneğine rastlanır. Yine Hân Ârzû ile aynı asırda yaşamış olan Mîrzâ Muhammed Refî’ Sevdâ-i Dihlevî’nin ‘İbretü’l-Gâfilîn’i de içinde birçok “şiir ıslahı” örneği barındırır. Türk edebiyatında bu işi en sık yapan Gelibolulu Âlî’dir. Künhü’l-Ahbâr’ında çok sayıda ıslah örneği yer alır. Konunun daha iyi anlaşılması için Hân Ârzû’nun Fuzûlî’nin bir beyti üzerindeki ıslah denemesini aşağıda veriyoruz:

Tabîb-i ‘aşk ‘ilâcî be-gayr-i sabr ne-kerd

Velî koşende-ter ez-derd buved dermâneş

*Aşk tabibi sabırdan başka ilaç yazmadı*

*Dermanı deritten amma daha öldürücü*

Fakir Ârzû’nun düşüncesine göre “sabr” lafzının yerine “merg (ölüm)” kullanılması aşk şiirine daha çok yakışıyor ancak böyle olunca iham da ortadan kalkıyor. O hâlde böyle kalması daha iyi.” (Sirâceddîn ‘Alî Hân Ârzû, 1385: 1214). Ârzû’nun değindiği iham “sabr” kelimesindedir. Kelimenin ikinci anlamı tadı acı bir bitki olan sarısabırdır.

<sup>146</sup> Sarhoş, Nâsır ‘Alî’nin çok beğenip sürekli okuduğu Celâl Esîr’in bir beytini “ıslah” etmiştir (1389: 34).

Herçi mâ dîdîm bâ-bîgâne mî-dânîm mâ

*Bizim konuştuğumuz dili kimse anlamaz*

*Gördüğümüz her şey yabancı gelir bize*

Bîdil de alaycı bir tavırla benzer bir tutum sergiler:

Yârân ne-resîdend be-dâd-i suhen-i men

Nazmem çi füsûn hând ki gûş-i heme ker şod/Bîdil (Hüseynî, 1368: 99).

*Dostlar sözlerimin hakkını veremediler*

*Şiirim nasıl okuyup üflediye kulakları sağır oldu!*

Yukarıdaki beyitlerden de anlaşılacağı üzere tarz-ı hayâl şairleri şiirde neyi değiştirdiklerinin farkındadır.

Şefî'î Kedkenî ve Sîrûs Şemîssâ'nın sınıflandırmalarında Urfî, Senâyî, Zuhurî, Zülâlî ve Tâlib gibi ilk dönemin meşhur sebk-i Hindî şairlerinin adı geçmez. Adı geçen şairlere ait şiirlerde temsile (veya üslub-ı muadeleye) nadiren rastlanır. Dolayısıyla İran kolunda sayılan şairlerle yakın oldukları söylenemez. Şiirlerinde görülen garîb istiareler ve teşbihler bakımından tarz-ı hayâl şairlerine benzer yönleri olmakla birlikte onlar kadar ileri gitmemişlerdir. Bu sebeple söz konusu şairleri “öncü şairler” olarak yeni bir kola dâhil edebiliriz. Zira hem İran kolu mensupları hem de Hint kolu mensupları bu şairleri üstadları olarak görürler.

İlk grubu oluşturan şairlerin kullandıkları temsiller daha rahat anlaşılır. Mısralardaki imgeler arasındaki benzetme yönü sarîh olduğu için irtibat da sağlamdır. Bununla birlikte İsfahan üslubu şairleri Hint kolu gibi anlaşılması gerçekten zor beyitler de söylemiştir. Hint kolu şairlerinin de İsfahan kolundakiler gibi daha rahat anlaşılabilir beyitleri vardır. İsfahan kolundan Tuğrâ'nın ve Hasan Big Vâsık'ın aşağıdaki beyitleri bu durumu göstermeye yeter:

Der-ser-i kûy-i tu ez-bes kuştegân uftâdeend

Mî-revem ez-her taraf çun bahye ber-bâlâ-yi zahm (Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, 1385: 977).

*Mahallende o kadar ölü yatıyor ki yaranın üzerindeki dikiş gibi üzerlerinden geçerek gidiyorum.*

Bâ-nigîn-i kende hem-gâmîm der-ifşâ-yi râz

Mî-tevân fehmid hâl-i dil-i mâ zi-nakş-i pâ me-râ/Hasan Big Vâsık (Efdâl Sarhoş: 1389: 197).

*Sırrı ifşa etmede kazınmış yüzük kaşıyla ayakdaşız*

*Gönlümüzün hâli ayak izlerimizden anlaşılabilir*

Hasan Big Vâsık'ın beyti yüzük kaşlarının üzerine çeşitli yazıların yazılması âdetine dayanmaktadır. Bu yazılar bir mısra veya beyit olabiliyordu. Şair söz konusu yazılarla ayak izleri arasında şaşırtıcı bir ilişki kurarak yeni bir mazmun yaratmayı başarmıştır. Tuğrâ'nın beytinde ise yara üzerindeki dikişler, ölümlerin üzerinden atlayarak geçen bir kişiye teşbih edilerek orijinal bir hayal yaratılmıştır.

Aynı şekilde Hint kolunun bütün beyitlerinin de anlaşılmasının zor olduğu iddia edilemez. Nâsır 'Alî'ye ait aşağıdaki beyit oldukça açık bir temsile dayanır:

Bî-derd vâ ne-şod dil-i gaflet girifteem

Koflî ki zeng best, şikesten kilîd-i û'st/Nâsır Ali (Gûpâmâvî, 1387: 522).

*Gaflet tutmuş gönlüm dertsiz açılmadı*

*Paslanmış kilidin anahtarı kilidi kırmaktır*

Şemissâ ve Kedkenî'nin bahsettiği Hint kolu mensuplarına Ganî-i Keşmîrî, Efdâl Sarhoş, Mîr Mu'izz, Cûyâ, Abdullatîf Tenhâ, Ganîmet-i Kuncâhî, Alî Rızâ Tecellî gibi şairler de eklenebilir. Hint kolunun ilk örneklerini veren Şah Abbas'ın damadı Mirzâ Celâl Esîr-i Şehristânî Isfahan'da uzun bir süre kalmış, Hindistân'a gitmemiştir<sup>147</sup>. Futûhî, buna dayanarak her iki kolun da Isfahân menşeli olduğunu ancak ikinci kolun asıl gelişmesini Hindistan'da gösterdiğini belirtir (1392: 64-65). Esîr'in üslubunu Hindistan'daki şairlerle tanıştıran muhtemelen yeğeni Tenhâ'dır (Efdâl Sarhoş: 1389: 54). Efdâl Sarhoş'un bildirdiğine göre bu kolun en ünlü şairlerinden olan Nâsır 'Alî Serhindî, Esîr'in iki beytini dilinden düşürmezmiş (Efdâl Sarhoş: 1389: 46). Sîrûs Şemissâ Hint kolu şairlerinin poetik anlayışını veciz bir şekilde ifade etmiştir:

*“Sebk-i Hindî gazelinin esasını yeni mazmun bulma oluşturur. Bu durum yavaş yavaş işi ifrata -ama ibtizale değil- götürmüştür. Makul mısra bilinen bir şey olabilir ama mahsus mısra ve mısralar arasındaki teşbih ilişkisi yeni olmalıdır. Bu sebeple iki mısra arasındaki ilişkiler çoğu zaman anlaşılması zor olur. Sebk-i Hindî gazelinin güzelliği ibtizalden tamamen uzak olmasıdır. Zira beyitte taze mazmun bulunmalıdır ve şairin eski bir mazmunu en azından beyan tarzı farklı olmadıkça şiirinde kullanmaya hakkı yoktur”(1375: 181)* .

<sup>147</sup> Sarhoş “Hindistan'a gelmedi” diyerek bunu özellikle belirtir (1389: 33).

### 2.5.1.1.4. Sebk-i Hindî'nin Öne Çıkan Özellikleri

#### 2.5.1.1.4.1. Temsil ve Üslûb-ı Mu'âdele

“Benzemek, örnek” anlamındaki Arapça “misl” kökünden gelen temsîl hakkında klasik ve modern belagat kitaplarında çeşitli görüşler vardır. Futûhî, bunları dört başlık altında sınıflandırmıştır:

- 1-Temsil, teşbihin müteradifi ve eşanlamlısıdır (Mutarzî bin Esîr)
- 2-Temsil, benzetme yönü birden fazla unsurdan oluşan bir teşbih çeşididir. (Cürcânî, Sekkâkî, Hatîb-i Kazvînî, Cumhûr-i Belâgiyân)
- 3-Temsil, istiare ve mecaz kümesindedir, bu bakımdan teşbihten ayrılır (İbn Hatîb-i Râzî ve Abdülkerîm Sahibü't-Tıbyân, ‘Ulvî, Taftâzânî)
- 4-Temsil içinde bir haberin gizli olduğu bir öyküdür/öyküye sahiptir ve Fransız belagatindeki alegoriye karşılık gelir (1384: 150).

Cürcânî, temsili ayrıntılı bir şekilde ilk ele alanlardandır. Ona göre temsil teşbihin alt kümesidir, yani her temsil teşbihtir ancak her teşbih temsil değildir. Cürcânî: *“temsil bir veya birden fazla cümleden oluşur. Hatta teşbih eğer salt aklî olursa, birden fazla cümleye ihtiyaç duyar. Temsildeki benzetme yönü, cümlelerin toplamından oluşur. Eğer teşbih birkaç cümleden oluşursa, cümleleri ve satırları ayırmak imkânsızdır”* der (Futûhî, 1384: 151) ve Yunus Suresi'nin 24. ayetini temsili teşbih örneği olarak verir:

*“Dünya hayatının hâli, ancak gökten indirdiğimiz bir yağmurun hâli gibidir ki, insanların ve hayvanların yedikleri yeryüzü bitkileri onunla yetişip birbirine karışmıştır. Nihayet yeryüzü (o bitkilerle) bütün zinet ve güzelliklerini alıp süslendiği ve sahipleri de onun üzerine (her türlü tasarrufa) kadir olduklarını sandıkları bir sırada, geceleyin veya güpegündüz ansızın ona emrimiz (afetimiz) geliverir de, bunları, sanki dün yerinde hiç yokmuş gibi, kökünden sökülmiş bir hâle getiririz. İşte düşünen bir toplum için, âyetleri böyle ayrı ayrı açıklıyoruz.”* (Diyanet İşleri Meali).

Cürcânî bu ayet hakkında: *“Bu ayet on cümleden oluşmaktadır ki hükümde bir cümledirler. Eğer bu mürekkebe teşbihin bir yerinden bir cümle hazf edilirse teşbihe hâle gelir. Temsille teşbihin farkı temsilin tevîle muhtaç olmasıdır,* der (Futûhî, 1384: 50) Ona göre teşbih, temsili ve gayr-i temsili olmak üzere iki kısma ayrılır. Temsili teşbih, mürekkebe teşbihtir ki onun benzetme yönü, ayırt edilemeyecek şekilde birbirine bağlı olan birkaç cümleden çıkarılır. Bu konuda şunları söyler: *Bazen bu tür teşbih ve temsillerde iki cümlelerin veya birkaç cümlelerin müstakil olduğu ve bu cümlelerin her birinin müstakilen teşbih ve temsil olarak kullanıldıkları zannedilebilmektedir. Fakat*

*iyice düşünül­düğü takdirde durumun böyle olmadığı anlaşılmaktadır.*” (Cürcânî, 2018: 140). Teşbihin mümkün olabilmesi için üç şart öne sürer.

1-Benzetme yönü aşikâr değildir.

2-Benzetme yönüne çeşitli yük­lemler aracılığıyla ulaşılır; sıfatı, aklı ve gayr-i hakîkîdir.

3-Anlamak için tevîle ihtiyaç vardır<sup>148</sup>.

Cürcânî *müfred istiareyi mürekkebe istiareden* ayırır ve temsili, mürekkebe istiarenin bir çeşidi olarak düşünür. Müfred istiarede bir isim benzetme ilişkisi olan bir başka *ismin yerine* kullanılırken temsilde, parçalardan oluşmuş bir toplam mevcuttur ki bu toplam benzetme ilişkisiyle bir mefhumun yerine kullanılır. İstiarede benzetme yönü hissî ve aşikârdır ancak temsilde aklı ve tevîle muhtaçtır (Fütûhî, 1384: 150-151).

Sebk-i Hindî şiirini diğer üsluplardan ayıran en temel özelliği orijinal temsilî teşbih ve istiarelere yer vermesidir. Temsilî teşbih örnekleri sayabileceğimiz manzum bilmece­ler olan çistânlarla sebk-i Hindînin bilmece­msi beytleri arasında paralelikler kurulabilir. Temsilî teşbihlere klasik üslupta da rastlanılır. Bâkî'nin sonbaharın gelişi ile tekke hayatı arasında kurduğu benzetmelerle ilerleyen “Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan/Düşdi çemende berg-i dıraht i'tibârdan” matlalı gazeli bunun en meşhur örneğidir<sup>149</sup>. Sebk-i Hindî'de bütün bir şiire yayılan benzetmeler yer almaz. Bu üslup asıl hedefi olan îcâzı sağlamak için teşbihleri bir beyte sıkıştırmaya dikkat eder. Hint koluna ait şairlerin beyitlerinin anlaşılmasını zorlaştıran girift yapıların sebeplerinden birisi de budur. Aşağıdaki beyit İran koluna mensup bulunan Vâhid-i Kazvînî'den alınmıştır:

Zi-yârân kîne hergiz der-dil-i yârân nemî-mâned

Be-rûy-i âb cây-i katre-i bârân nemî-mâned (Hüseynî, 1368: 19).

*Dostların gönlünde kendi dostlarına karşı kin bulunmaz*

*Suyun üzerinde yağmur damlaları kalmaz*

Yukarıdaki beyit müstakil anlamları bulunan ve sentaks bakımından herhangi bir şekilde birbirine bağlı olmayan iki ayrı cümleden müteşekkildir. İlk mısradaki bir fikir öne sürülmüş ve ikinci mısradaki bunu ispatlamak veya güçlendirmek için bir örnek

<sup>148</sup> Fütûhî temsilin, tevile ihtiyaç duyan sembollerle ilgisi konusunda şunları söyler: “*Mecaz sınıfından sembol ve istiare gibidir. Ancak temsil istiareden ziyade sembole daha yakındır. İstiarede, lafız teşbihe dayalı olarak başka bir lafzın yerine kullanılır fakat sembol ve temsilde, lafızlar bir mefhumun yerine kullanılır*”.

<sup>149</sup>Yahyâ Kemâl'in Sessiz Gemi'si daha girift bir yapı arz eder. Zira bu şiirin esasını temsili istiare oluşturur. Şiir boyunca anlatılan gemi, ölümün istiaredir. Ahmet Haşim'in Merdiven'i için de aynı şeyler söylenebilir.



getirilmiştir. Bu tür beyitlerdeki ilk mısraya *müdde'â ma'kûl, pîş-mısra*; ikinci mısraya ise *mesel, mahsûs, berceste* mısra adı verilir. Bununla ilk mısranın soyut bir iddia, ikinci mısranın ise gözleme dayalı somut bir örnek olduğu söylenmek istenir. Mu'âdele, Safevî devri şiirinin en çok ve ısrarla kullandığı edebî sanattır. O devrin eleştirilenleri bu yapıdaki teşbihe “beyt-i müdde'â-i mesel” adını verirler<sup>150</sup>.

İlk mısra akla veya heyecana bağlı bir iddiadır. İkinci mısranın bu iddiaya karşılık veren ve onun ağırlığını yüklenen bir olgu olmasına dikkat edilir. Eğer ikinci mısradaki gözlem ilk mısradaki iddiaya denk düşmezse beyit anlamsızlaşır. Sebki Hindî'nin Hint koluna yöneltilen eleştirilerin başında bu gelmektedir. Şemissâ, beyt-i muadele ile Elliot'un İngiliz metafizik şairleri için kullandığı *objective correlative* arasında benzerlikler bulur (1375: 171). Hamlet eleştirisinde bu kavrama başvuran Eliot'a göre oyun boyunca Hamlet'in zihinsel karışıklığının, heyecanlarının nesnel karşılığı (*objective correlative*) olması beklenen annesi bu karşılığı verememektedir<sup>151</sup>. Eliot, Hamlet oyununun neden bir sanat başarısızlığı olduğunu şöyle izah eder:

*“Heyecanı sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir “nesnel karşılık” bulmaktır. Başka bir deyimle o belirli heyecanın örneği olabilecek bir nesnel dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Öyle ki, duygusal yaşantının dışında kalan o olguların verilmesiyle heyecan birdenbire uyandırılmış olsun... Hamlet anlatılmaz bir heyecanın buyruğu altındadır; bu heyecan ortaya konan olguları aşmaktadır... Hamlet'in bütün güçlüğü, tedirginliğine sebep olan annesinin, kendisinin duygularına tam bir eşdeğer olamayışdır; duyguları annesini içine alır, aşar.”* (Eliot 1961: 54).

Mî-bord âhir tu-râ hâb-i 'adem, huşyâr bâş!

Âmed u reft-i nefeshâ conbiş-i gehvâre-est/Tâhir Vâhid (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 194).

*Sonunda yokluk uykusu alır seni, uyanık ol!*

*Nefeslerin gelip gidişi, beşiğin sallanışıdır*

<sup>150</sup> Sebki Hindî'nin en bariz özelliği temsile olan düşkünlüğüdür. Sîrûs Şemissâ bu konuda şu yorumda bulunur: “Bir buçuk asır devam eden bu üslubun esasları bir mısradaki makul mısranın söylenmesi diğer mısradaki makul mısranın isbatı, tebyini veya tevcihi için mahsus misalin/örneğin ilk mısra'ya uygun bir şekilde söylenmesidir. Elbette bu iş kudemanın şiirinde de kullanılmaktadır ancak sebki Hindî de sıklıkla karşımıza çıkar” der (1375: 170-171).

Şair bir mısradaki fikir beyan eder ki genellikle estetik veya fikri bakımdan o kadar da önemli değildir; fakat ardından mahsus misali getirir ve soyut olanı somutlaştırıp soyut fikre estetik ve tasvirî bir değer katar. Şairin bütün hüneri ilk mısrayla teşbih ilişkisi içinde olan mahsus mısradaki kurduğu yapıdadır”.

<sup>151</sup> Sebki Hindî şiirinde zaman zaman karşımıza çıkan ikinci mısralardaki aksaklıklar da bu şiiri gülünç yapmaktadır.

Vâhid-i Kazvînî'nin çağdaşı Tâhir Vâhid'e ait olan bu beyit duygusal yönü ağır basan bir çılgınlıkla açılır. Ancak şair kendini heyecanına kaptırıp dizginleri elinden bırakmaz ve ilk mısranın duygusal yoğunluğunu karşılayacak mahsus mısrayı hemen söyler. Esasen sebki Hindî şairleri çevrelerine karşı sürekli bir uyanıklık hâlinindedir.

Dil çu bî-'aşk şod, ez-rahmet-i Hak dûr şeved

Murde-râ mevce-i deryâ be-kenâr endâzed/Vâ'iz-i Kazvînî (Gûpâmâvî, 1387: 753).

*Gönül aşksız kalınca Hakk'ın rahmetinden uzaklaşır*

*Denizin dalgaları ölüyü kıyıya fırlatır*

Hakk'ın rahmetinin denize veya aşksız kişinin ölüye benzetilmesi müptezel teşbihlerdendir. Vâ'iz'in beytini basit bir leff ü neşr gibi okursak Cürcânî'nin uyarısını dikkate almamış oluruz. Zira tesmsilde benzetilenler müstakil lafızlar değil, cümleler veya sözcelerdir. Yukarıdaki beyitte asıl olan ilk ve ikinci mısralardaki *cümlelerin* paralel bir söyleyişe sahip olmasıdır: Aşksız kalan gönül Hakk'ın rahmetinden uzaklaşır=Ölü beden denizin dalgalarıyla kıyıya vurur. Bu sayede rahmet=deniz ve aşksız gönül=ölü "ma'nî" çiftleri, metaforları mazmûn hâline gelip yenilenmiş olur.

Metafizik şiir ile sebki Hindî hemen hemen aynı zamanda 17. asrın başlarında doğmuştur. Her ikisinin de belli bir dönem kötü bir şöhreti olmuştur. Metafizik şiirin bu kötü şöhreti hakkında Eliot şunları söyler:

““Metafizikçi”, ya da “nükteci”, “garip”, ya da “karanlık” gibi, üstü örtülü olarak eksiklik bildiren terimlerle yeter ölçüde övülmüşlerdir; oysa onlardaki bu nitelikler olsa olsa öbür aklı başında ozanlarınkinden öteye geçmez.” (Eliot 1961: 78).

Metafizik şiir için getirilen olumsuz sıfatlar, sebki Hindî için de kullanılmıştır. sebki Hindî terimi, yukarıda değinildiği gibi uzun bir süre aşığılamak amacıyla kullanılmıştır. Bazı araştırmacılar, sebki Hindî'nin “witticism” ve “intellectualism” gibi kusurlar barındırdığını söyler<sup>152</sup>. Mısralar arasında bağlantının olmadığı, beyitlerin

<sup>152</sup>Bausani nesnel bir yaklaşım sergileyip sebki Hindî şiirinde gözlemlediklerini aktarır; ancak “witticism”den pek de hazzettiği söylenemez. Sebki Hindî şairlerinin klasik şairin fantezisini disipline etmiş olan uyumlu ve birleştirici imaj seçimi kuralını göz ardı ettiklerini savunur. Bu durum uyumsuz imajların birleşimiyle sonuçlanmıştır. Bu sayede tek bir beytin pusulası içinde çok daha büyük ifade yoğunluğu görülür oldu. Şairlerin hayal gücünün karmaşık oyunu kendilerini sivri bir entelektüelcilikle (intellectualism) birlikte gösterir. Örfî'yle beraber felsefi temalar, hâlihazırda mistik öğeler bulunan Farsça gazelde yaygın bir şekilde görülür olmuştur. Bausani'ye göre, bu şiirde yer alan felsefi düşünceler oldukça yüzeyseldi çünkü ana vurgu, ifadenin kendisiyle ilgili witticism'deydi yani nüktede (Chaghatai, ts.: 17-18). Hüseyinî Bîdil'in felsefesini anlatırken “*Bîdil'de gerçek bir irfan ve felsefe vardır. Oysa diğer şairlerin felsefesi neredeyse bizi güldürür*”, der ve aşağıdaki beyti örnek verir:

Be-în cihân zi-'adem âmeden peşimân-est

Ez-ân hemîşe gezed tıfl-i şîr-hâr engüşt!//Selim (1368: 28).

garîb/ba'îd vech-i şebahlerle birbirine bağlandığı için anlaşılmadığı yönündeki eleştiriler Sebk-i Hindî için sıklıkla dile getirilmiştir. Elliot, metafizik şiirin “intellectualism”i hakkında şunları söyler:

“Şiire giren bir felsefe kuramı kabul edilmiş sayılır; çünkü bu kuramın doğruluğu, yanlışlığı bir bakıma söz konusu olamaz artık, doğruluğu başka bir anlamda kanıtlanmıştır.” (Eliot 1961: 75).

Sebk-i Hindî'nin zihnî bir şiir olduğu ve heyecandan ziyade -Nu'mânî'nin ifadesiyle- *şâirâne iddialara* yaslandığı söylenmiştir. Elliot'un Donne için kurduğu aşağıdaki cümleler pekâlâ Sâ'ib, Selîm, Bîdil vs. sebk-i Hindî şairleri için de kurulabilir:

“Donne için bir düşünce bir yaşantıdır, duyarlığına sıkı sıkıya bağlıdır. Ozanın kafası işi için iyice hazırlandığında, sürekli olarak birbirine benzemeyen yaşantıları birleştirir. Stradan bir kişinin yaşantısı, karmakarışık, düzensiz parça parçadır. Âşık olur ya da Spinoza'yı okur, onca bu iki yaşantının birbiriyle hiç ilgisi yoktur. Yazı makinesinin sesi ile bir yemek kokusu ona göre apayrı şeylerdir; ozanın kafasında bu yaşantılar her zaman yeni bütünler koyar ortaya.” (Eliot 1961: 73).

Âyîneî'st ber-ser-i râh-i 'adem vücûd

Herkes resîd, kerd nigâhî vu der guzeşt

*Yokluk yolu üzerinde bir aynadır varlık*

*Varanın bakıp bir zaman geçip gittiği*

Selîm'in yukarıdaki beyti insanların ayna karşısındaki hallerinden çıkarılmış günlük hayattan bir izlenime dayanmaktadır<sup>153</sup>: İnsanlar aynanın karşısında bir süre oyalanır, kendilerini seyrederek ve bakıp geçerler. Bu mısra ilk mısranın tek başına göze çarpan anlamsızlığını bir ânda yok etmeye yeter. İlk mısra bütün mutasavvıfların söylediği, duyulması artık alışkanlık hâline gelmiş bir cümleden ibarettir. Oysa ikinci mısra bir ânda ilk mısraya yeni bir çehre kazandırır. İlk mısradaki düşünce bundan sonra ikinci mısradaki imajla sıkı sıkıya perçinlenmiştir. Sebk-i Hindî'nin mısraları karşılıklı

*Yokluktan bu âleme gelmek pişmanlıktır. Memedeki çocuğun parmağını ısırması hep bundandır.*

<sup>153</sup> Sîrûs Şemissâ Sebk-i Hindi şairlerinin çevrelerine olan dikkati konusunda “bu şiirin ehemmiyetli noktalarından biri de şairlerin çevrelerindeki bütün eşyaları ve seyrettikleri manzaraları şiire sokmalarındır: halı, cam, meyve, dikiş, fırtına, sel, örümcek vb. Böylece her eşya ve izlenimden mazmun çıkarmışlardır”, der (1375: 184). Kedkenî ise bazı yeni motiflere dikkat çeker: “gül-i kâgâzî, kâğaz-ı âteş-girifte, şişe-i sâ'at, gülhâ-yi kâlî (halıdakiçiçek motifleri), gülhâ-yi tasvîr (resimdeki çiçekler), rîg-i revân, hâb-ı mahmil vs. (1371: 70). Her üslup değişiminde yeni kelimeler yeni hayaller üretmek için şiire sokulmuştur. Walter Benjamin, *Fleurs de Mal*'de Baudelaire'in “wagon, omnibus, bilan (bilanço), révervère (sokak lambası), voirie (karayolları)” gibi lirik şiirde ilk kez kullanılışlarıyla çarpıcı olan sözcüklere başvurmadan asla kaçınmadığını söyler (2007: 193). Kimi motifler ise eskiler tarafından çok az kullanılırken sebk-i Hindî şairlerince sıklıkla kullanılmıştır: mevc, habâb, girdâb, sâhil vb. (Esfî'î-i Kedkenî, 1371: 70).

konulmuş iki ayna gibidir; birbirlerinin anlamlarını çoğaltırlar. Ancak hiçbir zaman biri diğerinin yerine ikame edilemez. Mahsus mısralar temsil yapısının can damarını oluşturur ancak ma'kûl mısra olmadan yokluğa bakan bir ayna gibidir. Mısralar beraber bir kıvrım oluşturur<sup>154</sup>. Beytin diğer nüktesi ise “der guzeşten” fiilindedir. Bu fiil “geçmek” anlamının yanı sıra “geçinmek, ölmek” anlamına da gelir.

Key pinhân tevâned şod zi-dest-endâz-i merg

Şem'-i kâfurî'st der-dest-i ecel mûy-i sepîd/Tâhir Vâhid (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 195).

*Ölümün hamlesinden nasıl gizlenebilir kişi?*

*Ecelin elinde bir kafurî mum olur ağarmış saç teli*

Beytin bütün hüneri beklenmedik teşbihindedir: kafurî mum ve ağarmış saç. Bu tür teşbihlere belagat kitaplarında ba'îd veya garîb teşbih adı verilir. Tezkireler “dikkat-âferînî”, “ma'nî-yâb” vs. terimlerle övdükleri şairlerin beyitleri zihnini kolay kolay çözemediği, ancak sürekli bir yaklaşma hâlinde olduğunu hissettiği alışılmadık benzetme yönlerine sahiptir. Birbirleriyle uzlaşmaz görünen iki imgenin bir araya gelişi okuyucunun zihninde bir ânda parlayıp sönen bir alev gibidir: benzetme yönü yakalanır yakalanmaz, beytin kapıları bir ânda açılır, ancak aynı hızla kapanır<sup>155</sup>. Ağarmış saç karanlıkta gizlenmiş ihtiyarı arayan ölümün elindeki beyaz bir mumdur. Barok resminde sıklıkla rastlanan üç unsuru toplamıştır şair bu hayalinde: siyah arka plân, bir köşeden

<sup>154</sup> Hüseyinî'nin kitabından alınan aşağıdaki beyitler Bîdil'in kıvrım fikrinden ne denli etkilendiğini göstermektedir:

Çi porsî ez-kucâyem çistem men  
Be-hod pîçideem tâ zistem men  
Der-în deryâ çü mevc-i bî-karârem  
Eger ber-hod ne-tapîdem nistem men

*Niye soruyorsun? Nereden geldim neyim ben*

*Kendi üzerime kıvrıldıkça yaşarım ben*

*Bu denizde başıboş bir dalgayım*

*Kendi üzerimde çirpınmazsam yokum ben*

Kesî ma'nî-i bahr fehmiđe bâşed

Ki çün mevc ber-hîş pîçide bâşed

*Denizin anlamını idrak eden*

*Dalga gibi kendi üzerine kıvrılır*

<sup>155</sup> Fütûhî, sebki Hindî şairlerinin geçici ânların beyanına özel bir önem verdiklerini belirtir ve onları emprestyonistlere benzetir. Aşağıdaki Ganî-i Keşmîrî'ye ait beyti de buna delil olarak verir:

Her dem ez-gûşe-i hâtir ser-i cesten dâred

Ma'nî-i tâze gazâlî'st ki besten dâred (Ganî-i Keşmîrî, 1362: 77).

*Gönlümün köşesinden sıçrayıp kaçar. Yeni mazmun, bağlanması gereken bir ceylândır.*

Ancak izlenimcilerde öne çıkan çizgi değil renklere. Oysa sebki Hindî şairleri renkten ziyade çizgilere yani harekete önem verir. Onların bu tavrı fiil kökenli rediflerde de görülebilir. Kelîm'in gazellerinin önemli bir kısmı fill kökenlidir. Çizgiye verilen önem devrin resminde daha net görülür. Bu devrin resminin önceki dönemden bariz farkı çizgilerinin belirgin olması ve portrelerin öne çıkmasıdır. İki ilgisiz imgenin bir araya getirilerek bir bütün oluşturmaya çalışılması bu dönem şairlerinin “telâş”ını yani ayrıntılara dikkat etme çabasını ve zihni uğraşını gösterir.

odayı aydınlatan ışık ve önde insan figürleri... Mu'âdelede çoğu zaman teşhise de yer verilir.

Sebk-i Hindî tezkirelerinde geçen “dikkat” ve “telâş”<sup>156</sup> (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 54, 55, 57, 60, 70, 74, 79) gibi eleştiri kavramları tam da Elliot’un ifade ettiği birbiriyle ilgisi yokmuş gibi görünen şeyleri birleştiren şairin hayal gücü için kullanılır. Sebk-i Hindî şairinin “iç”i ile “dış”ı arasındaki bağlantı kopmamıştır. Ancak unutulmamalıdır ki söz konusu şairler sistematik bir felsefe inşa etmeye çalışmamaktadır. Lengrüdî’nin Kelîm’de bulunduğu tenakuzlar bu yüzdendir<sup>157</sup>. Sebk-i Hindî şairleri ilk olarak bir gözlem ürünü olan mahsûs mısrayı yazar, daha sonra bu mısraya uygun bir makul mısra bulurlar. Onlardan geriye kalan bazı elyazmalarında bağımsız mahsûs mısralara rastlanması bu yüzdendir. Kelîmâtu’ş-şu’arâ’da geçen bütün mu’âşerelerde ilk olarak gözleme dayananan pîş-mısra zikredilir. Bir gözlem birbirinden çok farklı hatta birbirine zıt birçok etik önermeyi/düşünceyi ispat edebilir. Ancak birbirinden uzak biri soyut önerme diğeri somut olgunun beklenmedik bir şekilde yanyana getirilmesi okuyucuyu şaşırır ve zevk verir. İşte bu bakımdan şairane ispattır. Cürcânî’nin belirttiği temsilî teşbihin benzetme yönünün aşikâr olmaması ve anlamak için tevîle ihtiyaç olması gibi özellikler, beyitteki iki hükmün okuyucunun zihninde belirli bir uzaklığı koruyarak kesişmeden gerilimli bir şekilde yanyana bulunmasını sağlar. Yukarıda verdiğimiz Vâhid-i Kazvînî’ye ait beyitte kin ve yağmur damlaları arasındaki benzetme yönü nedir? Bu konuda birçok yorumda bulunulabilir. Sebk-i Hindî şairleri teşbih konusunda müptezel olandan kaçınmış orijinalliği ifade eden, klasik belagat kitaplarında, tezkire yazarlarının terminolojisinde övgü ifadesi olarak kullanılan acîb, ba’îd ve garîb sıfatlarıyla nitelenen teşbihleri tercih etmiştir. Bu konuda Özyıldırım şunları söylemektedir: “*Sebk-i Hindî şairlerinin teşbîh ilişkilerini zorlayan hayalleri yüzünden anlamsız ve saçma şiirler yazmakla eleştirildikleri bilinmektedir... Görüldüğü gibi iyi bir şairden asıl beklenen şey, yani teşbîhlerdeki vech-i şebeh ilişkilerini zorlayarak ma’nâda ve hayalde garîb=orijinal ve söylenmemiş /bir başka*

<sup>156</sup> Hatta Kelîmâtu’ş-şu’arâ’da Telâşî mahlaslı bir şair bile vardır (Muhammed Efdal Sarhoş, 1389: 57).

<sup>157</sup> Lengrüdî, Şûr-i Cünûn adlı eserinde Kelîm’in bir gazelinde birbirini inkâr eden fikirler olduğuna işaret etmiştir (1367: 153):

Bâ-sitem-kârân-ı gîti bed nemî-gerded sipîhr

‘İyd-i kurbân-est dâ’im hâne-i kassâb-râ

*Felek zalimlere kötülük yapmaz. Kasabın evinde daima kurban bayramı vardır.*

Ber-sitem-ger bîşter dâred eser tîğ-i sitem

‘Ömr-i kûtâh ez-ta’addî mî-şevved seyl-âb-râ

*Zalime zulm kılıcı daha çok zarar verir. Selin ömrü zulmü yüzünden kısaldır.*

Hümâyî ise Bîdil’in şiiri için “*şiiri çoktur ancak çoğunluğu üstüvar değildir*”, der (1385: 156).

*tabirle sihre ve icâza yakın sözler söyleme gayreti, abartılırsa “ta’kîd-i ma’nevî”ye - anlam kapalılığına- sebep olmakta bu da ortaya çıkan hayalin saçma olduğu gibi bir izlenime ve eleştiriye sebep olmaktadır....”* (2011: 161-162).

Onlara göre rahat anlaşılan temsili teşbihler nasihat kitaplarına yakışır. Sebki Hindî şairlerinin bu konuda ne kadar katı oldukları 17. asrın önemli sebk-i Hindî şairi Ganî-i Keşmîrî’yle ilgili anlatılan bir anekdotta görülebilir. Zafer Hân’ın oğlu Keşmir valisi İneyet Hân, “*bir beyti ilk okuyuşta veya dinleyişte anlayamıyorsam, o beyit manasızdır*” demiştir. Bunu duyan Ganî’nin onunla bir daha konuşmadığı rivayet edilir (Şîr ‘Alî Hân-i Lûdî, 1377: 142-143). Kendisi de şiirinin kapalı olmasıyla övünür. Bu kapalılığın hiçbir hırsızın şiirini anlayıp da çalamayacağını garanti ettiğini söyler:

Zi-mazmûn-düzdî-i yârân nemî-bâşed gamî mâ-râ

Çünân *bestîm* mazmûn-râ ki ne-tevâned kesî borden (Ganî-i Keşmîrî, 1362: 153).

*Mana hırsız dostlardan yana endişemiz yoktur*

*Mazmunu öyle bağladık ki düğümünü kimse çözemez*

Yukarıda temsil konusunda verdiğimiz örnekler daha çok Sebki Hindî şairlerinin kullandığı temsilin özel bir biçimidir. Bu özel biçime üslûb-ı mu’âdele adını veren Şefî’î Kedkenî, Bîdil hakkında yazdığı kitabında bu kavramı şöyle izah eder:

*“Üslûb-ı mu’âdele, iki mısraın cümle yapısı bakımından tam bağımsız olması; hiçbir edat, bağlaç veya başka bir şeyin sadece cümle olarak değil, anlam bakımından bile onları birbirine bağlamamasıdır. Temsil başlığı altında verilen örneklerin büyük çoğunluğunda bu bağımsız cümle yapısı gözetilmemiştir.”* (Mum, 2011: 44).

Beyitler arasındaki, tâ, çun, zirâ vb. edat veya bağlaçların bulunmaması okuyucunun şair tarafından açıktan açığa yönlendirilmemesi anlamına gelir. Nitekim yukarıda verdiğimiz örneklerin tamamı üslûb-ı mu’âdeledir. Genel olarak temsilde olduğu gibi bu üslupta da en çok kullanılan edebî sanatlar leff ü neşr ve mürâ’âtü’n-nazîrdır.

Sebk-i Hindî’de gazelin bütünlüğünün bozulduğunu ve sebk-i Hindî şiirinin asıl nazım şeklinin gazel, kıta değil *tekbeytler* olduğunu söyleyen Şemîssâ’dan (1388: 276) daha ileri giden Şefî’î Kedkenî, bağımsız mısraların asıl unsur olduğunu iddia eder. Ona göre bir beyti anlamak için beyte veya gazelin tamamına bakmaktan ziyade bir mısraya bakılması çoğu zaman kâfidir. Bir beyti anlayamıyorsanız bir mısraını anlamaya çalışın, der, anlamını yakaladığınız mısra ikinci mısranın anahtarıdır (1371: 73-74). Irakî gazelde daha çok matlâ beyitlerinde gazelin önermesi gibi başta yer verilen bu beyit

yapısına herhangi bir Sebk-i Hindî gazelinde birkaç defa rastlamak mümkündür. Hatta bütün gazelin temsille yazıldığı örneklere sık sık rastlanır. Sâ'ib'in mısraya verdiği önem aşağıdaki beyitlerde görülebilir:

Ez-pîç ü tâb-i ehl-i suhen Sâ'ib âgeh-est

Çün serv her ki mısra'î îcâd mî-koned

*Sâ'ib, söz sahiplerinin servi gibi mevzun bir mısra yazmak için nasıl kıvrandıklarını bilir.*

Endekî dâred haber ez-derd-i nâ-yâb-ı suhen

Her ki Sâ'ib mısra'î çun serv-i mevzûn mî-koned

*Ey Sâ'ib! Servi gibi doğru bir mısra söyleyenin, özgün bir söz söylemenin derdinden az da olsa haberi vardır.*

Bu üslup özelliğinin sevilip yaygınlaşması Selîm-i Tahrânî, Kelîm-i Kâşânî ve özellikle Sâ'ib-i Tebrîzî sayesinde. Sâ'ib-i Tebrîzî adı geçen şairler arasında bu üsluba daha fazla yer verdiği için temsil üslubu onun adıyla özdeşleşmiş ve bu tarza Sâ'ibâne üslup da denilmiştir. Zerrînkûbî onun çevresinde gördüğü her şeyde yeni bir fikir ve garip bir mazmun keşfettiğini belirtir:

*“O mesela genç bir fidandan daha fazla kök salmış olan yaşlı bir ağaç görür ve aklına kadidi çıkmış bir yaşlının bir gençten dünyaya daha fazla gönül bağladığı gelir; ayaklarını yalayan bir kedi görür ve aklına daima kendi vücutlarıyla ilgilenen ve bir ân bile kendi bedenleriyle uğraşmaktan el çekmeyen gösterişçi insanlar gelir; geceleri yıldızları görür ve onları insanların rızkının elendiği bir eleğin gözelerine benzetir.”* (1376: 62).

Sâ'ib'in öğrencilerinden biri olan Efdâl Sarhoş, şairle oynadıkları bir oyundan bahseder. Sarhoş gelişigüzel hatta anlamsız bir mahsûs mısra söyler, Sâ'ib hemen o ânda bir makûl mısra (pîş-mısra) ile beyit kurar (1389: 117-118). Sarhoş'un anlattığına göre, Sâ'ib arkadaşlarıyla gezmeye çıktığı bir gün bir köpek görür. Köpek ayağa kalkınca başı aşağı düşer, oturunca ise başı dikelir. Sâ'ib hemen mahsûs mısrayı söyler:

Seg-i nişeste zi-istâde ser-firâz-ter-est

Ardından üzerine pek düşünmeden hemen pîş mısrayı (makûl mısra) irad eder:

Şevved zi-gûşe-nişîni füzûn ru'ûnet-i nefis (1389: 118).

Beyit şöyle çevrilebilir:

*Kibri artar bir köşeye çekilip oturan kişinin*

*Oturan köpeğin başı ayağa kalkandan diktir*

Kimi zaman pîş mısra söylemek çok uzun bir zaman almaktadır. Sarhoş, Mîrzâ Muhammed Alî Mâhir'in tercüme-i hâlini anlatırken bir mahsûs mısraya uygun bir pîş mısra bulmasının altı yedi ay kadar sürdüğünü söyler (1389: 169). Sarhoş eserinin başka bir yerinde Nâsır 'Alî ile birlikte Bîdil'in beyitleri arasından bazı mahsûs mısraları seçip eğlenmek amacıyla -Bidil'in haberi olsa hiç holanmayacağını da belirterek- yeni pîş mısralar söylediklerini aktarır (1389: 50). Bu ankdotlardan anlaşıldığı üzere söz konusu beyit yapısı sebk-i Hindî'nin beyit fabrikası gibi çalışmaktadır. Şairler, önce gözleme dayanan mahsûs mısraı ardından buna uygun bir pîş mısraı söyler. Beytin esasını gözlem oluşturduğu için şiirin vokabüleri bu dönemde çok genişlemiştir.

#### 2.5.1.1.4.2. İğrak

İğrak, sebk-i Horâsânî ve ebk-i Irâkî'de temel olarak kaside türünde ve özellikle de kasidelerin methiye bölümünde kullanılırdı. Bu üsluplarda yazan şairlerin gazellerinde, sebk-i Hindî'nin gazelleriyle mukayese edildiğinde iğraka oldukça az rastlanır. Kasidelerin tagazzül bölümü de müstakil gazellerden farklı değildi. Bu durum vukû şairlerinin gazellerinde bir miktar artmakla beraber devam etmiştir. Zira onların hedefi âşık ve ma'sûk arasında ilişkiyi olabildiğince sade ve abartıdan uzak bir şekilde anlatmaktı. Mekteb-i Vukû'nun mübalağası âşığın ma'sûğuna biricik olduğunu hatırlatması çabası doğdu. Şairler kendilerini meşhur âşıklarla ve kendi maceralarını Mecnûn, Ferhat gibi bu meşhur âşıkların maceralarıyla kıyaslayıp ideal bir âşık tipi yaratmak adına mübalağaya yer verdiler. Kâtibî, Figânî, Lisânî, Fuzûlî, Vahşî gibi şairlerin divanları bu tür üstünlük iddialarıyla doludur. Ancak onların mübalağa konusundaki tavrı ölçülüdür. Sebk-i Hindî'nin bu üsluplardan temel farkı iğrakın gazele daha önce görülmemiş bir ölçüde sokulması ve aşk dışındaki konularda da mübalağa yapılmasıdır. Bu durumun temel sebebi yeni bir eğilim olarak ben dilinin şiire sokulması, her konuda biricik, benzersiz olma isteğidir.

Hind kolu temsilcilerinden olan Nâsır 'Alî'nin en sevdiği şairlerden olan Zülâlî'nin aşağıdaki beyitleri içerdiği iğrak sayesinde ilginç bir hayale ulaşmıştır:

Nezâket ân çünâneş nakş bestî

Ki bâr-i reng şâh-i gül şikestî/Zülâlî (Hüseynî, 1368: 87).

*(Ressam) inceliğini öylesine resmetti ki rengin ağırlığı gül dalını kırdı.*

Zi-besleb-rîz-i mihret şod derûnem

Nemî-gonced be-hûnem reng-i hûnem/Zülâlî (Safâ, 1389: 972).

*Senin sevginle öyle doldu ki içim kanıma sığmaz kanımın rengi.*



Mîrzâ Celâl Esîr'in dostu olan Isfahanlı Şâh İbrâhim Sâlik'in beyti ise üslûb-ı mu'âdele yapısındadır. Şair kurumuş toprağı<sup>158</sup> bedenine, suyu ise kılıca benzetmiştir. Kılıçla su arasında kurulan ilişki kılıç yapımında ona su verilmesinden kaynaklanır. Ayrıca Farsçada "âb" mecazen keskinlik anlamına gelmektedir. Klasik Fars şiirinde sıklıkla görüldüğü gibi bu beyitte de kılıç, bakış lafzının yerine kullanılmış olmalıdır. Bu anlamıyla alındığında bedende bir yara açması imkânsızdır, ancak gönülde açabilir. Beyit böyle anlaşıldığında mübalağa da ortadan kalkmış olur:

Zemîn-i teşne çisân âb-râ furû ne-bored

Zi-zahm-i tîğ-i tu ber-ten nişân nemî-mând (Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, 1385: 660).

*Susamış toprak suyu nasıl yutmaz? Kılıcının açtığı yaradan, tek bir iz bile kalmaz bedenimde.*

Nâsır 'Alî, Şâh İbrâhim Sâlik'in beytindeki imgeyi tersine çevirerek söylemiştir:

Ger çünîn leb-teşne-i hûn-i şehîdân tîğ-i tu'st

Hâk hem rengîn ne-gerded der-şehâdet-gâh-i tu'st (Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, 1385: 1112).

*Eğer kılıcın şehitlerin kanına bu kadar susarsa*

*Toprak dahi kızarmaz senin şehitlerinin alanında*

Enîsî-i Şamlu Yolculu Big'in tamamlayamadığı Mahmûd u Ayaz mesnevisindeki bir pınarı tasvir eden aşağıdaki beyit orijinal bir mübalağa içerir:

Be-haddî serd k'ez-bîm-i fusurden

Ne-yâred 'aks der-vey gavta horden (Âzâd Bilgrâmî, 1913: 21).

*Hava öylesine soğuk ki donmak korkusuyla*

*Elinde değil ışığın, pınarın suyuna dalmak*

Peykerem ez-nâ-tevânîhâ hayâlî bîş nîst

Mî-reved der-hâb-i nakkâşî ki tasvîrem keşed/Nâsır Alî-i Serhindî (Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, 1385: 1118).

*Öyle zayıfım ki görünüşüm bir hayalden fazlası değil*

*Tasvirimi yapsın diye bir nakkaşın rüyasına girebilir*

Goftem ki be-hâbeş nazar ufted be-men, efsûs

Ez-bes ki za'îfem ne-tevân dîd be-hâbem/Tâlib-i Âmulî (Kahraman, 1378: 419)

*Belki rüyasında beni görür diye kuruyordum, yazık!*

<sup>158</sup> Bu benzetmede insanın topraktan yaratılmasına bir telmih vardır. Ayrıca şair kendisini toprağa benzetererek hakir göstermeye çalışır.

*Öylesine zayıfım ki beni rüyasında bile göremiyor*

Her seng ki ber-sîne zedem nakş-i tu girift

Ân hem sanemî ez-behr-i perestîden-i men şod/Tâlib G.636-4

*Bağrıma bastığım her taş, senin şeklini aldı ve tapınmam için birer puta dönüştü.*

Der-temâşâ-yi tu üftâd külâh ez-ser-i çarh

Haber ez-hîş ne-dârî çi kadr ra'nâyî!/Sâ'ib

*Seni izlerken feleğin külâhı düştü başından*

*Ne kadar eşsiz olduğunu sen bile bilmiyorsun!*

Güneşin batışını tasvir eden Sâ'ib'in beytinde zarif bir hüsn-i ta'lîl de bulunmaktadır.

#### 2.5.1.1.4.3. Teşhis

Son dönemlerde İranlı araştırmacıların sebk-i Hindî'yi sahiplenmesiyle beraber buna bir aksülamel olarak Sebk-i Hindî şiirindeki Hint öğeleri vurgulanmak istenmektedir. Bu konuda Bausani şiirde kullanılan bazı Hintçe kelimelerin yanında<sup>159</sup> özellikle Sankritçe ve Farsçada kullanılan birleşik sözcükler arasında ilginç benzerliklerin olduğuna işaret etmektedir. Şiblî-i Nu'mânî Gazneliler dönemi şiirinin Arap kasidelerinden farklı olarak bahariyelerle açılmasını Hindîstân coğrafyasına bağlar. Kimileri Hint felsefesinin sebk-i Hindî'nin ana unsurlarından olan teşhis sanatı üzerinde etkili olduğunu söyler. Buna karşı İbn Arabî felsefesinin hayale yaklaşımının teşhis sanatını artırdığını iddia edenler de olmuştur.

Bunun sebebi Gurgâni hanedanının Gaznelilerin aksine Hintlilerle daha yakın ilişkiler kurmuş olması ve sarayda birçok Hintli istihdam edilip bizzat bazı Hintli şairlerin şiirle uğraşması olmalıdır. Ayrıca her dönemde rastlanmakla beraber bu üslupta diğer üsluplara göre bir artış gösteren teşhis sanatı da Hint dinleri ve felsefesiyle ilişkilendirilmekte ve eşyalara ruha sahip varlıklarmış gibi yaklaşılmasının hulûl inancıyla bağlantılı olabileceği üzerinde durulmaktadır. Fakat bu konu üzerinde şimdiye kadar ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır.

Futûhî, Sebk-i Horâsânî ve hatta sebk-i Irâkî şairlerinde bile tasvirin iki tarafı arasındaki rabitanın çoğunlukla mantıksal ve duyusal olduğunu belirtir. Bu tip tasvirler,

<sup>159</sup> Feyzî'nin bir kasidesinde de Hindistan'da yetişen bir meyve olan "pân" kasidenin girişinde bilmece olarak tasvir edilmektedir. Sebk-i Hindî şiirinde çok az Hintçe kelime kullanılmıştır. Hân Arzû, Tuğrâ'nın Hintçe kelimeleri çokça kullanan bir şair olduğunu söyler. Hatta bu yönünün kimi yerde şiirini zorlaştırdığını belirtir (1385: 976). Bununla birlikte şiirlerinde Hintçe kelime sayısı oldukça sınırlıdır. Hint kültürünün bu üslup üzerindeki asıl etkisi dilden ziyade muhtevada olmalıdır.

harici varlıklar ve duyusal olaylar arasındaki benzerliklerin yakalanmasından ibarettir ve kolayca anlaşılır (1384: 120):

Dânî ki arak ber-ruh-i hûbân be-çi mâned

Çün jâle ki ber-berg-i gül-i yâsemen ufted/Hâcû-yi Kirmânî

*Bilir misin güzellerin yüzündeki ter neye benzer?*

*Yaseminin üzerine düşmüş çiğ tanesine*

Oysa Sebki Hindî’de her gözlem, bir duygusal duruma karşılık gelecek şekilde tevil edilir. Cansız varlıklar ve soyut kavramlar teşhis yoluyla yorumun bir parçası yapılır:

Sûret nisbet der-dil-i mâ kîne-i kesî

Âyine herçi dîd ferâmûş mî-konî/Selîm (Hüseynî, 1368: 25).

*Gönlümüzde kimsenin kini yer tutmaz*

*Ayna gördüğü her şeyi unuttur*

Selîm’in beytinde gönül=ayna mübtezel teşbihi aynaya insani bir özellik olan “unutma” eyleminin atfedilmesiyle özgün bir hayalin yaratılmasına vesile olmuştur. Bîdil’e ait aşağıdaki beyitte yeni kazılmış mezara “gülümseme” özelliği atfedilerek okuyucunun aşına olmadığı yeni bir imgeye ulaşılmıştır. Ülfet’in beytinde ise soyut bir kavram olan “hasret” teşhis edilir:

Eger ne kûrî vü gaflet fişorde müjgânet

Güşâd çeşm-i me-dân coz-tebessüm-i leb-i gûr/ Bîdil (Hüseynî, 1368: 84).

*Eğer kör değilsen, gaflet kirpiklerini ağırlaştırmamışsa*

*Bakışını mezarın dudağındaki gülümsemeden başka yere çevirme*

Der âmed şâm-i gam der-sîne hasret-nâm mihmânî

Zi-dâğ-i dil keşidem bî-tekellüf pîş-i û hânî/Ülfet (Evrengâbâdî, 1223: 6).

*Gam gecesinde hasret adlı misafir konakladı sinemde*

*Kalbimdeki yaralardan mükellef bir sofraya düzdüm misafire*

Ganî’nin aşağıdaki beytinde değirmenin mili parmağa, ortasındaki boşluk ise ağza benzetilerek değirmen bir insan gibi düşünülmüştür (teşhiş). Beytin esasını hüsn-i ta’lîl oluşturmaktadır:

Cüstcû ez-behr-i rûzî bâ’is-i şermendegî’s

Z’in hacâlet âsiyâ engüşt dâred der-dehân (Ganî-i Keşmîrî, 1362: 148).

*Rızık için sağa sola koşuşturmak utanç sebebidir*

*Bu utançtan ötürü değirmen parmağını ısırır*

#### 2.5.1.1.4.4. İcâz ve İbhâm

Sebk-i Hindî şairlerinin peşinde koştıkları ideal beyit az sözle çok şey anlatan beyittir. Bunun için temsile, isti'ârî, maktû ve maktûb veya kendilerinin yarattığı yeni (*coinage*<sup>160</sup>) terkiplere sıklıkla başvurular. Temsil uzun soluklu ürünler olan birçok mesnevîde de karşımıza çıkabilir. Mesnevîlerde bir hikâye anlatılır ve onun üzerine hikmet inşa edilir. Bu temsilin bir biçimidir. Sebk-i Hindî şiirindeki temsiller ise bu temsillerin sıkıştırılmış, veciz biçimleridir. Fütûhî'nin ifadesiyle “*sebk-i Hindî şiirindeki temsilleri şerh ve izah edersek Mesnevî veya Hadîka'daki temsillere yaklaşıyoruz*” (1384: 162).

İcaza varmak için şair mevzuun birçok parçasını hafızetmeli, sarahat için gerekli olan gramatikal yapıları söylememelidir. İbhâm, icâzın doğal bir sonucudur. Unutulmamalıdır ki ibham çoğu zaman şair tarafından hedeflenen bir estetik değerdir. Şair bir beyte ne kadar anlam sıkıştırırsa beyit o kadar kapalı ve estetik görünecektir. Devrin edebî eleştirilerinde ibham, genellikle bir elbiseye benzetilen lafzın mananın bedenine dar veya kısa gelmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Kısa vezinlerle yazılan mesnevîleri Sebk-i Hindî şairi bir meydan okuma aracına dönüştürür, icazın en iyi örneklerini verir. Zülâlî'nin mesnevîlerine yöneltilecek eleştirilerin başında ibham gelmektedir. Safâ, Zülâlî'nin yukarıda bahsedilen yeni terkipler konusunda çağdaşlarının çok önünde olduğunu söyler ve bir mesnevisinden şu iki terkipleri örnek verir: “gonçe-hâh-i deşt” (çölde gonca peşinde koşan); “heves-poht-i fezây-i deşt ü ferseng” (çölün mil mil her alanına arzu duyan yani her yerini gezen) (Safâ, 1389: 971).

Bîdil'e ait aşağıdaki beyit ibhama iyi bir örnektir:

Şûhi-i harf ez-zebân-i şermsâr-i mâ me-hâh

Tâyir ez-pervâz mî-mâned çü bâleş ter şevved (Hüseyn, 1368: 27).<sup>161</sup>

*Utangaç dilimizden alaycı sözler bekleme*

<sup>160</sup> Bîdil'in şiirinde ibhama sebep olan öğelerin başında kendi yarattığı terkipler gelir. Şefî'i Kedkeni bunlardan bazılarını listelemiştir: hasret-kemîn, temâşâ-halvet, şebnem-kemîn, hande-mâyil, sekte-cevâb, gaflet-âheng, hayret-icâd, fırsat-inşâyân, hasret-semer, vatan-âvâre vb.” (1371: 65-66).

<sup>161</sup> Ganî-i Keşmîrî'ye ait aşağıdaki beyit, Bîdil'in beytine içerdiği imge bakımından yaklaşır:

Zi-tahrîk-i zebân dâ'im be-her sû mî-reved şermem

Çi murg-est in ki ez-yek bâl der-pervâz mî-âyed (Ganî-i Keşmîrî, 1972: 216).

*Utancım, dilimi oynattığım, konuştuğum için her yöne dağılır. Tek kanatla uçan bu nasıl bir kuş böyle?*

Beyitte dilin kuşa benzetilmesi ve kuşun uçmakta zorlanmasının utançla ilişkilendirilmesi ortak yönleridir.

Enîsî'nin aşağıdaki beytinde de dil ve güvercin kanadı arasında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur:

Kâsid edây-i nâme tevâned ne harf-i şevk

Hayf ez-zebân ki bâl-i kebûter nemî-şevved/Enîsî-i Şamlu Yolculu Big (Âzâd Bilgrâmî, 1913: 22)

*Mektup götüren mektubun edasını vermeye kadir değil, güvercin kanadı gibi olmayan dile yazıklar olsun!*

*Kanadı ıslanınca kuşun uçmaktan kesilir*

*Zebân-i şermsâr* garip teşbîh-i isti'ârîsini içeren bu beyit zihnin bir kaç hamlesiyle ancak çözülebilir: “şermsâr” utangaç demektir ve terlemeyi tedai ettirir. Böylece mısraları birbirine bağlamak için ilk adım atılmış olur. Bu sayede ikinci mısradaki bulunan “ter şoden-i bâl (kanadın ıslanması)” ile “şermsâr” arasında bağ kurulabilir. Bu bağ dilin kanada benzetilmesi gibi garîb bir teşbihe sahiptir.

Yine Bîdil'e ait aşağıdaki beyitte usul boylu güzellerin sevgilinin ölçülü ve hoş boyu karşısında utançlarından eridikleri ifade edilir. İlk mısra “âb geştin” aslen “erimek” anlamına gelmekle birlikte literal çevirisi “su olmak”tır. Şair söz konusu ifadenin literal anlamını kastederek<sup>162</sup> ikinci mısradaki bulunan “fevâre” ile ilişkilendirir. Boy için kullanılan bilindik bir istiare olan “serv” le utançlarından eriyip suya dönen kişiler kastedilmektedir. Bîdil bu rabitaları kurduktan sonra hayret verici bir imgeye ulaşır: Servi görünümünde fiskiye yani usul boylu güzeller utançlarından öyle çok terler ki servi boyları bir fiskiye döner.

Bes ki mevzûnân zi-şerm-i kâmetet geştend âb (Şefî'î Kedkenî, 1371: 20).

Sûret-i fevâre bâyed rîht ez-eczâ-yı serv

*Nice usul boylu, senin endamından utanıp suya battı*

*Şimdi servilerin bedeninden fiskiye şekli fişkirmalı*

Nedîm'in aşağıdaki beyti anlamca Bîdil'in yukarıdaki beytine benzemektedir:

Nâzî âb etmiş de bir fevâre resm etmiş hayâl

İşte ol sudur atılmış kâmetin olmuş senin<sup>163</sup>/ G. 70-2

#### 2.5.1.1.4.5. Paradoksal İmajlar

Şefî'î-i Kedkenî, paradoksal imajı şöyle tanımlar: “*Bir imajda bulunan iki yönün kavramsal olarak birbirini inkâr etmesine paradoksal imaj denir.*” Ardından bir paradoksal imaj örneği olarak “saltanat-i fakr (yoksulluğun saltanatı)” tamlamasını verir (1371: 54). Paradoksal imajların ilk örneklerinin sufilerin eserlerinde özellikle de Mevlânâ ve Senâyî'nin şiirlerinde görüldüğünü söyleyen Şefî'î Kedkenî, sufilerin şathiyatlarının bu bakımdan çok zengin olduğunu belirtir (1371: 54-57). Sufilerin veya

<sup>162</sup>“Sebk-i Hindî'nin Kolları” başlığında Mir'âtü'l-Hayâl'den alıntıladığımız “hayâl” tanımı tam olarak Bîdil'in yukarıdaki beyitte yaptığı şeyi karşılamaktadır: Bir kelimeyi hem literal hem de mecâzî anlamıyla kullanarak yeni mazmunlar yaratmak.

<sup>163</sup>Nedîm'in boy ve fiskiye arasında benzetme ilişkisi kurduğu başka beyitleri de vardır:

Meger fevâreden âb-ı letâfet sıçramış çıkmış

O rütbe kâmet-i ber-cesten ey şûh-ı cihân vardır/G. 42-6

Sandım olmuş ceste bir fevâre-i âb-ı hayât

Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni/G. 152-5

Budistlerin (özellikle Zen Budistlerin) eserlerinde paradoksal imajlara çokça yer verilmesinin sebebi tanrısal zâtın veya varlığın özünün akılla kavranılamamasıdır. Sufi geleneğini tevarüs eden sebk-i Hindî şairleri, özellikle Hint kolunun temsilcileri Hint felsefesinin de etkisiyle şiirlerinde varlığın paradoksal özü meselesini kendilerinden önceki dönemden daha sık ele almaya başlamıştır. Futûhî, Taocu<sup>164</sup> bir filozof olan Lao Tse'nin bir metninde geçen “varlığın özü sanki boştur, büyük beyazlık sanki siyahtır, büyük kare köşesizdir, büyük müzik sessizdir, büyük şekil şekilsizdir” cümlelerini alıntılar. İrfani gelenekten beslenen şair de bütün tezatların birliğe eriştiği (siyah ve beyazın bir ve aynı şey olduğu) “ruhun en yüce noktası (supreme point)”na ulaştığında paradoksal bir dille konuşmaya başlar (1385: 328). Ali Ekber Şûbkelâyî, Bîdil'in şiirlerinde irfânî geleneğin izini sürdüğü çalışmasında Kayserî'den bir alıntıya yer verir: “O’nu mutlak olarak teşbih edenler ve tenzih edenler de Tanrı’yı anlamıştır. Maarifetinde teşbih ve tenzihi bir araya getirenler ancak Tanrı’yı bilebilir.” (1398: 182). İbni Arabî'ye göre Tanrı yaratılmış şeylerden hem münezzehtir, aşkındır hem de tecellî yönünden onlara içkindir. Münezzehe oluşu zatıyla, içkin oluşu ise isim ve sıfatıyla ilgilidir. İbni Arabî'ye göre “nefesü'r-rahmân” mertebesinde Hakk tenzîhî sıfatlara; “nefesü'r-rahmân” sayesinde sürekli var olmakta olan varlık mertebesinde ise teşbîhî sıfatlara sahiptir (Şûbkelâyî; 1398: 182-183). Bîdil'in şiirlerinde İbni Arabî'nin fikirlerine göndermeler bulunur:

Tenzîh hâhî ez-der-i teşbîh ne-güzerî

Reng-est ‘âlemî ki zi-bû mî-dehed nişân (Şûbkelâyî; 1398: 184).

*Teşbihin kapısından geçmeden tenzihe varmak istiyorsun*

*Bu âlem kokunun izine işaret eden renge sahiptir*

Yukarıdaki beyitte “teşbih” “reng”e, “koku” ise “tenzih”e benzetilmiştir. Kokuyla işaret edilen ise “nefesü'r-rahmânî”dir. Kokunun renkle ilişkilendirilmesi ise çoklu duyulama (sinestezi) örneğidir.

Bîdil'in şiirlerinde vahdet-i vücut anlayışı kendini yokluk ve varlığa dair düşüncelerinde açık bir şekilde gösterir:

Reh-ne-berdîm be-temeyyüz-i âdem u hestî-i hîş

În du âyîne be-hem saht mukâbil bestend (Şûbkelâyî; 1398: 181).

*Kendi yokluğumuzu varlığımızdan seçmede yol katetmedik*

*Bu iki ayna sağlam bir şekilde sabitlenmiş karşı karşıya*

<sup>164</sup> Taoculuk birçok bakımdan Çin ve Hint felsefesinin bir sentezi olan Zen Budizme de kaynaklık etmiştir.

Sebk-i Hindî'de paradoksal hayallerin artmasının bir başka sebebi ise şairlerin asıl önemsedikleri ve peşinde koştukları ibhamdır. Yine bu dönemde gerek İran'da gerekse Hindistan'da yoğun bir ilgiyle karşılanan ve Molla Sadrâ ve öğrencileri tarafından yeniden yorumlanan İsrâkî felsefe de paradoksal imajların artışıdaki önemli sebeplerden bir diğeridir.

Paradoksal hayallerin sebk-i Horâsânî'de görülmemesini Fütuhî, onların tasvirlerindeki tabiata sadık kalışa bağlar. Ama irfanî/metafizik şiirlerde, rüya ve şühûd âlemlerinin tasvirini yapan eserlerde paradoks şiirin esasını oluşturur. Bu türden eserleri okurken hemen çelişkilerini fark ederiz. Çünkü rüya ve şühûd âlemi renksiz ve şekilsizdir (1385: 331). Anlatılamayacak olanı anlatmaya çalışan şair dünyanın başsız ve sonsuz olduğunun bilincindedir:

Mâ zi-âğâz u zi-encâm-ı cihân bî-haberîm

Evvel u âhir-i în köhne kitâb üftâde-est/Kelîm G. 80-5

*Dünyanın başlangıcından, sonundan haberimiz yok*

*Bu köhne kitabın baş ve son sayfaları koparılmış*

Hüseynî'nin Bîdil hakkındaki kitabından alınan aşağıdaki beyit Sebk-i Hindî şairlerinin paradoksal imajlara olan ilgisinin kendi dillerinden beyanıdır:

Hâkem be-bâd mî-reved u âteşem be-âb

İnşây-i sulh-nâme-i ezdâd mî-konem/Bîdil (Hüseynî, 1368: 25).

*Toprağım yele gider, ateşim suya*

*Zıtların sulhnamesini yazarım*

Şefî'î Kedkeni, Bîdil'e ait aşağıdaki beyti özetle şöyle yorumlar: Dalga, suyun kırılması neticesinde oluşur. Aynı dalga kırıldığında halka halka olur ve halkalardan örülmüş bir zırha<sup>165</sup> benzer. Bedeninde zırh olan kişi savaşta canını koruyabilir ve zafer elde edebilir. Bu tedai zinciri takip edildiğinde kişinin güçlü olması için "kırılma"sı hükmü ileri sürülebilir. Böylece *şikest* (*kırılma; yenilme*) bir nev'î güçlülük hâline gelir. Bunu ilk mısrayı anlamak için kullanırsak, şöyle bir cümle elde ederiz: Nasıl ki dalganın kırılması ona muzaffer bir kahraman gibi zırh giydiriyorsa üzerimize konan acziyet tozu da bizim için bir fetih elbisesidir (1371: 74-75).

Câme-i fethî çü gerd-i 'acz ne-tevân yâften

Peyker-i mevc ez-şikest-i hîş cevşen mî-şevved

*Acziyet tozu gibi bir fetih elbisesi bulunmaz*

<sup>165</sup> Şefî'î Kedkeni bu benzetmenin tarihini İslamiyet öncesine kadar uzandığını söyler (1371: 75).

*Dalğanın bedeni kırıldığı için zırh giyer*<sup>166</sup>.

Bîdil'e ait aşağıdaki beyitlerde de paradoksal imajlar bulunur:

Der-în gam-kede kes me-mîrâd yâ Rab

Be-**mergî** ki bî-dustân **zîstem** men/Bîdil (Hüseynî, 1368: 5).

*Bu gam yurdunda kimse ölmesin ya Rab!*

*Dostların olmadığı bir ölümdede yaşayayım*

Be-'iyy hâsiyyet-i şîşehâ-yi mey dârîm

Ki hande ber-leb-i mâ kâhkâh mî-giryed!/Bîdil (Hüseynî, 1368: 83).

*İşret zamanı şarap şişeleri gibi olur*

*Dudağımızdaki gülüş, katıla katıla ağlar*

Seng hem be-hâl-i men girye ger koned ber-câ'st

Bî-tu zindeem ya'nî *merg-i bî-ecel dârem* /Bîdil (Hüseynî, 1368: 82).

*Taş bile hâlimize ağlasa yeri var*

*Sensiz yaşıyorum, ecelsiz ölümüm var*

Câmeî nîst be-endâm-i tu çün 'üryânî

Çend pinhân konî in hil'at-i Yezdânî/Sâ'ib G. 557-5

*Bedenine çıplaklık gibi elbise biçilmemiştir*

*Bu ilâhi hil'ati ne zamana kadar saklayacaksın?*

Nâsır Alî-i Serhindî'ye ait aşağıdaki mısraında ışığın karanlığa sebep olması paradoksal imajı yaratmaktadır:

Bî-tu nûr-i kevkebem der-hâ-yi zulmat mî-güşûd

*"Sensiz, yıldızların ışığı karanlık kapılar açıyor bana"* (Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, 1385: 1117).

#### 2.5.1.1.4.6. Çoklu Duyulama

Çoklu duyulama<sup>167</sup> terimi Türkçede "synesthesia"nın karşılığı olarak kullanılmaktadır. Yunanca *syn* "birlikte" ve *aesthesia* "algılamak" kelimelerinden

<sup>166</sup> Futûhî'nin bu konu hakkında şu tespiti önemlidir: "Bu devrin şairi yalnızdır, yalnız düşünür ve anlara dalmıştır. Kolektif düşünceye bağlı değildir. Pascal'ın tabiriyle güç ve acz arasında gidip gelen trajik bir insandır. Trajik görüş iki mütenakız istek arasında aciz kalmışlığı insan için bir hediye çevirir. Ümit ve ümitsizlik arasındaki insan mütereddittir. Hem kendi içinde uçar, hem de aczini izhar eder. Bu tarz bir acizliğin irfani şairlerde de görülmesine rağmen Attar ve Mevlânâ gibi büyük mustasavvıflar ma'sukun/Tanrı'nun gölgesinde karar kılmak ve onunla bir olmak konusunda asla acizlik göstermezler. Sebki Hindî şairi tenakuzlu bir varlıktır. O bir yandan kendi zevki, hüneri ve yeteneğiyle övünürken diğer taraftan sözü daima acizliğe, ye'se, kimsesizliğe, yalnızlığa, suskunluğa getirir. Bu iki mütenakız hâl (fâhr ve acz) bu asrın eserlerinin çoğunda görülür. Devrin şairlerinin mahlaslarına şöyle bir bakmak bile onların aczini göstermeye yeter: Ârzû, Âşüb, Esîrî, Eşkî, Bihodî, Bîgam, Bîgâne, Bikes, Teslîm, Tesellî, Bîdil, Harîmî, Hüzni, Hazîni, Hâkî, Hakîrî, Hayrân, Hayrânî, Harâbî, Divâne, Tıflî, Rûsvâ, Za'îfî, Sâmit, Zerre, Sâkit, Aczî, Garîb, Ferdî, Giryê, Fârîgî, Keyfî, Kemter vb." (Fûtûhî, 1376: 54-55).



oluşan synesthesia, bir edebiyat terimi olarak duyu nesnelere beklenen duyu organından başka bir duyu organıyla algılanması sonucu oluşan imgeler için kullanılır: Sesleri görmek gibi. Şefî’î Kedkenî, “kıyâfe-i bâ-nemek (tatlı görünüş)”, suhen-i şîrîn (tatlı söz)” gibi çoklu duyulama örneklerinin gündelik dilde de bulunduğunu söyler. Bununla birlikte kimse, tatlının tat organıyla sözün ise işitme duyusuyla algılanabileceğini öne sürerek “tatlı söz” ifadesine itiraz etmez. Çoklu duyulamaya örnek olarak modern İran şiirinin babası sayılan Nîmâ Yuşic’e ait olan ve yeni şiir karşıtlarınca alaya alınan bir tamlamayı, “cîğ-i benefş (mor çığlık)”i verir. Fars şiirinde çoklu duyulama örneklerinin Moğol hanedanları devrinden itibaren gittikçe arttığı gözleminde bulunur (1371: 41). Çoklu duyulama örneklerine Hint kolu şairlerinde, özellikle Bîdil’de daha sık rastlanır:

Ber-her gülî demîde’st efsûn-ı ârzûyî

Bûy-i şikeste-rengî, reng-i şikeste-bûyî (Şefî’î Kedkenî, 1371: 43).

*Burada açan her gül bir arzunun büyüdür*

*Solmuş bir rengin kokusu, soluk bir kokunun rengidir*

Hüseynî, Bîdil’in çoklu duyulamalarında sürrealizmin izlerini bulur:

Hâzirân ez-dûr çün mahşer, hurûşem dîdeend

Dîdehâ bâz-est lik ez-râh-i gûşem dîdeend (1368: 81).

*Uzaktan mahşer gibi çoşup taşmamı seyrettiler*

*Gözleri açtı ama kulaklarıyla beni görebildiler*

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere iğrak kimi zaman çoklu duyulamaya sebep olabilmektedir. Şair, vecd içinde öyle taşkınlık yapmaktadır ki uzaktan onu seyredenler sesindeki şiddetin bir eseri olarak onu “görebiliyorlar”.

Ez-çemenî mî-resîm, bâhte reng-i nigâh

Ger ser-i seyr-i gülî-est, hayret-i mâ bû konîd (Hüseynî, 1368: 84).

*Bahçeden geliyoruz, bakışımızın rengi solmuş*

*Gülü seyretmek niyetiniz varsa, hayretimizi koklayın*

Bîdil’e ait çoklu duyulama örneklerinden bazıları şöyledir:

Şem’ rûşen mî-tevân kerd **sadâ**-yi ‘andelîb/*Mum bülbülün sesini aydınlatabilir.*

**Renghâ** hofte-est Bîdil der-**sadâ**-yi ‘andelîb/*Bülbülün sesinde renkler uyumuştur.*

Tevân be-**dîde şenîden**, fesâne-i ne-dârem/*Olmayan efsanemi gözle dinlemek mümkün!*

<sup>167</sup> Cafer Mum, “hiss-âmîzi”ye karşılık olarak doktora tezinde “duyu karışıklığını” kullanmış (2004: 166), “Sebk-i Hindî”de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama” adlı bildirisinde (2006: 135) “çoklu duyulama” terimini önermiştir (2006: 135). Biz de Mum’un önerdiği bu terimi kullanıyoruz.

**Reng-i gül** âyed **be-sadâ** ger perr-i bülbül şikened/*Bülbülün kanadı kırıldığında gülün rengi ses verir.*

Ki der-gûşem zi-**bûy**-i gül **sadâ**-yi tîr mî-âyed/*Gülün kokusundan kulağıma ok sesleri geliyor.* (Şefî'î Kedkenî, 1371: 42-43).

Şefî'î Kedkenî, yukarıdaki örneklerin ilk dördünde işitme duyusunun görme duyusuyla, beşincide işitme duyusunun koklama duyusuyla iç içe geçmiş bir şekilde verildiğini belirtir (Şefî'î Kedkenî, 1371: 42-43).

Araştırmacılar Sebk-i Hindî'ye dair isim ve fiil istiareleri, tahyilî teşbihler, ben dili vb. daha birçok özellik sayar. Bunlara Urfî ve Fehîm'in gazellerini mukayese ettiğimiz üçüncü bölümde yer vereceğiz.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FEHİM-İ KADİM VE URFÎ-İ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNİN MUKAYESESİ

#### 3.1. Urfî-i Şîrâzî'nin Hayatı

H. 963 (m. 1556) yılında Şîrâz'da doğan 'Urfî'nin yakın dostlarından Takî-i Evhadî'nin yazdığına göre künyesi Cemâleddîn Seydî bin Zeynü'd-dîn 'Alî Belevî bin Cemâleddîn Seyyidî-i Şîrâzî'dir. Dedesi Cemâleddîn Seyyidî'ye çadır yapımıyla uğraştığı için "Hâce-i Çadur-bâf" lakabı verilmiştir (1389b: 2905). Urfî, İlk eğitimini Şîraz'da almış, hat ve mûsikîde kendini geliştirmiştir<sup>168</sup> (Safâ, 1389: 801) (Kurtuluş, 2007: 96). Şâhnüvâz Hân Havâfî, *Bahâristân-ı Suhen* adlı eserinde Urfî'nin resmî ilimlere ek olarak ressamlığı da öğrendiğini belirtir (Nu'mânî, 1363: 67; Ma'ânî, 1369b: 873). Bâkî Nihâvendî ise nakkaş, müzehhip ve şair Dervîş Hüseyin Sâlik-i Şîrâzî'nin Urfî'yi yetiştirdiği yolundaki iddiaları aktarır (Ma'ânî, 1369b: 873) ve şairin Urfî mahlasını almasını babasının Şîrâz'da örfî hukuk hâkimi olmasına bağlar<sup>169</sup> (1931: 295). On beş, on altı yaşlarında doğum yeri olan Isfahân'dan çıkıp Urfî'nin Hindistan'a gidişinden beş yıl önce ata yurdu Şîrâz'a gelen Takî-i Evhadî, şairin Şîraz'daki hayatı hakkında ilk elden bilgileri veren kişidir. Evhadî'ye göre o yıllarda Urfî'nin yaşı otuz civarındadır (1389b: 2906; 1389a: 2488). Takî-i Evhadî'nin aktardığı bilgilere göre gençlik yıllarında Urfî, Şîrâz'ın önemli edebî meclislerinden olan Mîr Mahmûd Tarhî'nin dükkânına devam etmektedir. Bu dükkâna ondan başka Gayretî-i Şîrâzî, 'Arif-i Lâhîcî, Kaydî-i Şîrâzî, Kadri-i Şîrâzî<sup>170</sup>, Hüseyin-i Kâşî, Rızâyî-i Kâşî vb. birçok şair gelmekte ve canlı bir edebî meclis oluşturmaktaydı<sup>171</sup>. Bu meclislerde çoğu zaman Baba Figânî'nin divanındaki gazellere nazireler yazılırdı (Evhadî, 1389a: 2488). Urfî'nin Vahşî-i Bâfkî ile mektuplaştığı bilgisini de yine Evhadî'nin tezkiresinden öğreniyoruz

<sup>168</sup>Kasidelerinden anlaşıldığına göre tıp, mantık ve felsefe öğrendiği de anlaşılmaktadır (Safâ, 1389: 805). Hayrî'l-Beyân'da hakîkî ve mecâzî ilimleri bildiği ve şiir alanında muhterî olduğu yazılıdır (Ma'ânî, 1369b: 880). Söz konusu alanlara yaptığı göndermeler dolayısıyla kasidelerine birçok şerh yazılmıştır. Bunlar içinde Mîrzâ Cân Nâmî, Münîr-i Lahorî ve Hân Arzû'nun yazdıkları meşhurdur. Türk edebiyatında Urfî'ye yazılan şerhler için bkz. Ozan Yılmaz (2004). *Urfî'nin Kasidelerine Yapılan Türkçe Şerhler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep ve Gözütok, Mehmet Akif (2017). "Türk Edebiyatında Urfî-i Şîrâzî Şerhleri", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 77-122.

<sup>169</sup>'Abdü'n-nebî Fahrü'z-zamânî de Alî Belevî'nin mesleğinin hukuk alanında (*be-şuğlî ez-eşgâl-i hükkâm*) olduğunu Urfî'nin dayısından nakleder. Bununla birlikte -yine Urfî'nin dayısından naklen-mahlasın şaire dostları tarafından verildiğini ekler. Aynı yerde Urfî'nin adının Muhammed Hüseyin olduğunu ancak çocukluğundan itibaren Mevlânâ Seydî lakabıyla tanındığını bildirir (1340: 217).

<sup>170</sup> Evhadî, Şîrâz'a varmasından kısa bir süre önce, h. 987 yılında, Kaydî-i Şîrâzî ve Kadri-i Şîrâzî'nin birlikte Hindistan'a gittiklerini söylemektedir. Şîraz'dan ayrılışlarının üzerinden çok zaman geçmeden her iki şair de Hindistan'da vefat etmiştir (1989c: 3446).

<sup>171</sup> Takî-i Evhadî, bu meclislerin birinde Urfî'nin Hüsrev-i Dihlevî'den bir gazel okuduğunu ve kendisinin bu gazele bir nazire yazdığını haber vermektedir (1389a: 2488).

(1389b: 2906). Urfi'nin şöhretinin daha gençlik zamanlarında Şîrâz'ın dışına çıktığını *Hayrû'l-Beyân* isimli tezkireden öğreniyoruz. Bu eserde, Gîlânlı bir şairin Şîrâz'dan Kâşân'a gelip Muhteşem-i Kâşânî'nin hizmetine girdiği, yanında getirdiği Urfi'nin bazı beyitlerinin Kâşân'da meşhur olduğu ve<sup>172</sup> Muhteşem-i Kâşânî'nin Urfi hakkında: “Eğer şairlikte azim ederse birkaç yıl içinde hiçbir şairin şiiri artık okunmayacak”, dediği rivayet edilir (Ma'ânî, 1369b: 873). ‘Abdü'n-nebî Fahrü'z-zamânî, *Meyhâne* adlı tezkiresinde Urfi'nin dayısı Şemsü'l-inâm-ı Şîrâzî'dan naklen şairin yirmi yaşında çiçek hastalığına yakanlandığını ve bu hastalığın çehresini epeyce değiştirdiğini, bu durumun onu rahatsız ettiği için cahillik eseri olan gururu<sup>173</sup> yüzünden vatanını terk edip Hindîstan'a geldiğini belirtir (1340: 217-218). Takî-i Evhadî, tezkiresinde Mîr Mahmûd Tarhî'nin bu konuda Urfi'yi hicveden bir rubaisini aktarır:

Dî-zeyn-i Belev, câme zi-mâtem be-derîd  
K'eyyâm be-rûy-i 'Urfi-i mülhîd rîd  
Ez-âbile-i Fireng, ey hem-nefesân  
Dîger ne-tevân Seydî-râ dîd (1389a: 2490)

*Dün Belev'in süsü*<sup>174</sup> *yasla elbisesini yırttı*

*Zira âlem mülhit Urfi'nin yüzüne sıçtı*

*Ey dostlar, Frenk sivilcesi sebebiyle*

*Seydi'nin cemâlî*<sup>175</sup> *görünmez oldu*

*Hulâsatü'l-Eş'âr*'da belirtildiğine göre h. 992'de<sup>176</sup> deniz yoluyla Hindîstân'a gitti (Mîr Takîye'd-dîn-i Kâşânî, 1392: 105). Şiblî Nu'mânî, yolculuk esnasında

<sup>172</sup> Kâşân'da aşağıya aldığımız iki beyti özellikle beğenilmiştir:

Ba'd-i morden be-ber ey bâd be-câyî hâkem  
Ki feşânend musîbet-zedegân ber-ser-i hîş (Ma'ânî, 1369b: 873).

*Ey rüzgâr, ben öldükten sonra toprağımı felakete uğramışların başlarına saçacakları bir yere götür.*

Gayretem bîn ki ber ârende-i hâcât henûz  
Ez-lebem nâm-ı tu hengâm-ı du'â neş'nîde-est (Ma'ânî, 1369b: 873).

*Bendeki kıskançlığa bak! İhtiyaçları gören Tanrı dua vaktinde bile senin adının ağzımdan çıktığını duymamıştır.*

<sup>173</sup> Birçok tezkire yazarı Urfi'nin kibrinden bahsetmiştir. Bunlardan biri Fahrü'z-zamânî-i Kazvînî'dir. Urfi'nin, Nizâmî'yi küçümsemesini eleştiren Kazvînî onun hakkında “edepsizliğinden başka aybı yoktu” der. Hatta Urfi'nin genç yaşta ölmesini de edepsizliğine bağlar:

Her cevânî ki bî-edeb bâşed  
Ger be-pîrî resed 'aceb bâşed (1340: 220-221).

*Edepsiz olan gençlerin yaşlılığa ulaşması sürpriz olur.*

<sup>174</sup> “Zeyn-i Belev” le Urfi'nin babası Zeynü'd-dîn 'Alî Belev'e gönderme yapılıyor.

<sup>175</sup> “Cemâl-i Seydî” tabiri ile Urfi'nin asıl adı Seydî ve lakabı Cemâlü'd-dîn'e gönderme yapılıyor. Ma'ânî'nin dipnotta belirttiğine göre Urfi'ye Seyyidî'nin muhaffefi olan Cemâl Seydî deniyordu ('Abdü'n-nebî Fahrü'z-zamânî, 1340: 217).

<sup>176</sup> Kurtuluş, İslam Ansiklopedisine yazdığı maddede bu tarihi h. 989 olarak vermiştir. Safâ, Urfi'nin Hindistan'a gidiş tarihinin h.990 olduğunu söyler (1389: 802). Şâh Hüseyin-i Sistanî de *Hayrû'l-Beyân* adlı tezkiresinde h.992 tarihini vermektedir (yazma ts.: 953).

hırsızlar tarafından soyulduğunu, yanında ne varsa hırsızların aldığını haber verir. Olay üzerine aşağıdaki rubaiyi söylemiştir:

Düşîne ki burd-i berd ber-düşem bûd  
 Zânû çu ‘arûs-i nev der-âğûşem bûd  
 Pûşîdiyî ne-dâstem gayr ez-çeşm  
 Çîzî ki be-zîr-i ser nihem gûşem bûd (1363: 67).

*Dün gece soğuşun kumaşı sırtımdaydı*

*Yeni gelin gibi dizlerim kucağımdaydı*

*Örtünecek hiçbir şeyim yoktu gözümden başka*

*Başımın altına koyacak ancak bir kulağım vardı*

Ahmedniger’de ikamet ettiği zaman içerisinde özellikle garip hayalleri ve özgün fikirleriyle şiirdeki üstünlüğünü Mevlânâ Zuhûrî, Melik-i Kumî vb. önemli şairlere kabul ettirmekle kalmadı şiirleri avam ve havas fark etmeksizin herkesin dilinde duyulur oldu (Mîr Takîye’-d-dîn-i Kâşânî, 1392: 105). Emîn Ahmed Râzî, şairin Bendercerûn (bugünkü ismiyle Benderabbâs) limanından önce Deken<sup>177</sup>’e gittiğini burada çok kalmayıp başkent Fethpûr Sikri’ye<sup>178</sup> yöneldiğini haber vermektedir. Burada, Hindistan’daki ilk hamisi Mesîhü’-d-dîn Ebu’l-feth-i Gilânî’yle tanıştı ve şöhrete ulaşması da Ebu’l-feth’in *terbiyesi* sayesinde oldu (1378: 249). Bedâunî’nin yazdığına göre Fethpûr’a ulaştığında herkesten önce Hindîstanlı meşhur şair Feyzî-i Dekenî ile tanışmış ve bir süre evinde misafir olarak kalmıştır (Bedâ’ûnî, 1380b: 195). Feyzî’nin onun hakkında olumlu fikirlere sahip olduğu Ekber Şâh’ın sarayındaki bir devlet adamına (büyük ihtimalle daha sonra Urfi’nin patronu olacak olan Hekîm Ebu’l-feth-i Gilânî’ye (ö. h.997)) gönderdiği mektuptan anlaşılmaktadır:

*“Beraber nefes aldığımız dostlar ve sırdaşımız olan dert ortakları arasında sohbetinden feyz aldığımız Urfi-i Şîrâzî de vardır. Bu minnet diyarına bu nevrüzde gelmiştir. Yeni manalar yaratmakta, lafza lezzet vermekte, incelikleri hızlı bir şekilde bulmakta bu fakir ondan daha üstününü ne görmüş ne de işitmiştir... Onun iyi huyluluğu sonradan kazanılmış değildir, zatında vardır.”*(Nu’mânî, 1334: 82). Bedâ’ûnî<sup>179</sup>’ye göre aralarının açılmasının sebebi Feyzî’nin herkesle kısa süreli dostluk kuran karakteriyle ilgilidir. O, *Müntehâbü’-t-Tevârih* adlı eserinde Urfi ve Feyzî arasında geçen ilginç bir

<sup>177</sup> Bu şehir Deken’dedir.

<sup>178</sup> Ahmed Emîn Râzî, burada “Hind” kelimesini kullanıyor, bu kelimeyle Babür imparatorluğu’nun o zamanki sınırlarını kastediyor olmalı. Bu sebeple “Hind” kelimesi -diğer kaynaklar da dikkate alınarak- Ekber Şâh’ın başkenti Fethpûr Sikri olarak değiştirildi.

<sup>179</sup> Dîn-i ilâhî siyasetine şiddetle karşı olan Bedâ’ûnî’nin bu siyasetin ideologlarından biri olan Feyzî hakkında olumsuz fikirlere sahip olması beklenen bir tavidir.

anekdota da yer verir: “*Urfî bir gün Feyzî'nin evine gelir. Feyzî'nin bir enikle oynadığını gören Urfî: “Mahdumzadenin adı nedir?” diye sorar. Feyzî, adı “Urfî” der. Urfî, bedihatlen “Mübârek olsun”, cevabını verir. Bu cevap Feyzî'yi alt üst eder.*”<sup>180</sup>(Bedâ'ûnî, 1380b: 195). Anekdotta geçen “Mübârek”, Feyzî'nin babasının adıdır. Ebu'l-feth-i Gîlânî'nin şairle yakından ilgilendiğini Abrurrahîm Hân-i Hânân'a gönderdiği bir mektuptan anlıyoruz: “Molla Urfî ve Molla Hayâtî çok ilerlediler.” (Nu'mânî, 1363: 68). Urfî, hamisi Hekîm Ebu'l-feth-i Gîlânî'nin teşvikiyle sipehsalar Abdürrahîm Hân-i Hânân'a bir kaside<sup>181</sup> yazıp Gücerât'a gönderir (Fahrû'z-zamânî-i Kazvîni ,1340: 218-219). Böylece Urfî'nin ölümüne kadar sürecek olan ilişkileri başlamış olur (Safâ, 1389: 802; Ma'ânî, 1369b: 876). Nazîrî Urfî'nin ölümünden sonra bu kasideye bir nazire yazmış ve Hân-i Hânân'a sunduğu kasideye Ebû'l-feth'in övgüsünü katmasından ötürü Urfî'yi edebe riayet etmemekle itham etmiştir<sup>182</sup>

<sup>180</sup> Bu anekdot Ânend Ram Muhlis'in *Tezkire-i Şu'arâ'sı* (2017: 227), Hüseyin Kulu Hân Azîmâbâdî'nin *Tezkire-i Nişter-i Aşk'ı* (1391: 1021) gibi birçok farklı tezkirede küçük farklılıklarla tekrar edilmiştir.

*Mir'âtü'l-Hayâl* müellifi Şîr 'Alîhân Lûdî, Ebû'l-fazl 'Allâmî ve ağabeyi Feyzî'nin Ekber Şâh'ın huzurunda 'Urfî'yi tahfif etmeye çalıştıkları şu anedotu aktarır: “*Ebû'l-fazl, Urfî'ye “mezhebinizde karga helal mi haram mı? diye sordu. Urfî cevap vermedi. Biraz sonra Feyzî “mezhebinizde domuz helal mi haram mı?” dedi. Urfî yine duymazlıktan gelerek cevap vermedi. Bunun üzerine padişah “niçin cevap vermiyorsun?” diye sordu. Urfî “bu soruların cevabı açıktır, bu ikisinin yani karga ve domuzun bok yediğini herkes bilir.” Verdiği bu cevapla kastettiği Ebû'l-fazl 'Allâmî ve Feyzî idi.*” (1377: 65). Şîr 'Alîhân Lûdî, Ebû'l-fazl 'Allâmî ve ağabeyi Feyzî'nin şaire karşı bu olumsuz tutumunu Urfî'nin şii oluşuyla izah eder (1377: 65). Aynı anekdot, *Netâyicü'l-Efkâr*'da da tekrar edilir (Gûpâmâvî, 1387:513).

Şiblî Nu'mânî, şairin hazırcıya bir örnek olarak Urfî ve Ebû'l-fazl arasında geçen bir başka anekdot nakleder: “Urfî bir gün görüşmek için Ebû'l-fazl'ın evine gitti. Ebû'l-fazl'ı dışları arasında kalem düşünürken buldu. Urfî niçin düşünceli olduğunu sordu. Ebû'l-fazl, “kardeşimin noktasız harflerle yazdığı tefsire yine noktasız harflerle bir ön söz yazıyorum, ama bir yerde babamın ismi olan Mübârek (مبارک)'in ismini kullanmam gerekiyor, onu nasıl noktasız harflerle yazacağımı düşünüyorum” der. Urfî, “hiç sorun değil” der, “söylediğiniz gibi “Mümârek (ممارک)” yazın!”. Nu'mânî, Hindistanlı köylülerin Mübârek'i Mümârek diye telaffuz ettiğini ekler (1363: 76).

Vâlîh-i Dâğîstânî *Riyâzü'ş-Şu'arâ* adlı tezkiresinde Urfî'nin Şehzâde Selîm'e âşık olduğunu ve onu çekemeyen hâsidler tarafından zehirlendiğini iddia eder. Hoşgû ise Sefîne'sinde şarap ve kumar düşkününü olduğunu ölüm anında “piyâle piyâle ve şarâb şarâb” ve “du penc, du şeş” gibi tabirleri sayıkladığını söyler. (Ma'ânî, 1369b: 879). Fahrû'z-zamânî-i Kazvîni, Urfî'nin hastalandığını duyan Ekber Şâh'ın veziri Mîrzâ İntizâm-ı Kazvîni'yi şairin durumunu öğrenmesi için gönderdiğini anlatır. Urfî'nin nefeslerinin sayılı olduğunu gören Mîrzâ İntizâm şaire durumunu sorar, Urfî'den cevap yerine “du şeş, şeş u penc” gibi kumar alışkanlığıyla ilgili sayıklamalar gelir (1340: 222).

Faruki'nin aktardığı başka bir anekdotta ise anadil konuşuru olan Urfî, Farsçayı sonradan öğrenen Feyzî üzerinde üstünlük kurmaya çalışırken gösterilir: Urfî, Feyzî'ye Farsçayı annesi ve ninesinin dizlerinde öğrendiğini söyler. Feyzî iyi der, biz ise Farsçayı Hâkânî ve Enverî gibi ustaların eserlerinden öğrendik. Bunun üzerine Urfî “pekiyi ancak bu dediğin muhteremler de Farsçayı annelerinin ve ninelerinin dizlerinde öğrendi”, cevabını verir (Faruqi, 2003: 44). Bu anekdotun 18. asırda iyice belirginleşen İranlı ve Hindistanlı şairler arasındaki rekabetin ilk örneklerinden olduğunu söyleyebiliriz.

<sup>181</sup> Bîyâ ki bâ-dilem ân mî-koned perişânî

Ki gamze-i tu ne-kerde'st bâ-müselmânî/K.72

Matlâhi kasidesine Urfî hayattayken Şifâyî-i İsfahânî, öldükten sonra da Nazîrî-i Nişâbüri itiraz mahiyetinde birer nazire yazmıştır (Ma'ânî, 1369b: 876).

<sup>182</sup> Şairler kimi zaman yeni hamilerinin adına yazdıkları kasidelerinde ölen memduhlarının övgüsüne de yer verirler. Buna “iftinân” adı verilir. Urfî'nin söz konusu kasidesi, Ebu'l-feth hayatta olduğu için, buna tam olarak uymamakla beraber bir “iftinân” olarak değerlendirilebilir.

(Nu'mânî, 1363: 81). Ebu'l-feth-i Gîlânî h.997'de vefat edince Urfî'nin asıl himaye eden Hân-i Hânân olmuştur (Nu'mânî, 1363: 69). *Hızânetü'l-Âmire*'de Zahîretü'l-Havânîn'den aktarılan şu ifadelere yer verilir: “*Abdürrahîm Hân-i Hânân, şaire her yıl öyle çok altın gönderiyordu ki Urfî'nin başka bir kaptıya ihtiyacı yoktu.*” (Mîrzâ Gulâm 'Alî Âzâd Bilgramî, 1900: 318). *Hemîşe Bahâr*'da huzurunda okuduğu bir kasidesi dolayısıyla Hân-i Hânân'dan yetmiş bin rupiye caize aldığı rivayet edilir (Kişen Çend İhlâs, yazma ts.: 100b). Şairi, Ekber Şâh ve Şehzade Selîm'e takdim edip onlara kaside yazmasına ön ayak olan da Abdürrahîm Hân-i Hânân'dır (Safâ, 1389: 803).

H. 999'da<sup>183</sup> 36<sup>184</sup> yaşında Lahor'da dizanteri/ishâl<sup>185</sup> sebebiyle dünyaya gözlerini yuman Urfî'nin ölüm anında aşağıdaki rubaiyi söylediği rivayet edilir:

'Urfî dem-i niz'-est u hemân mestî tu

Âyâ be-çi mâye raht ber bestî tu

Ferdâ'st ki sûd-i nakd-i Firdevs be-kef

Cûyâ-yi metâ'st u tehî-destî tu<sup>186</sup> (Bedâ'ünî, 1380a: 262; Abdülbâkî Nihâvendî, 1931: 298; Emîn Râzî, 1378: 250; Sarhoş, 1379: 131-132).

*Urfî can verme ânın geldi, yine sarhoşsun sen*

*Hangi sermayeyle kervanını düzeceksin sen*

*Cennet nakdi elinde olmalı yarın*

*Elin boş, hâlâ malını arıyorsun sen*

Ahmed Emîn Râzî, aşağıdaki rubaiyi de ölüm ânında söylediğini aktarır:

Yâ Rab ber-'afvet be-penâh âmedeem

Ser-tâ-be-kadem gark-i günâh âmedeem

<sup>183</sup> Hulâsatü'l-Eş'âr'daki h.1002 tarihi hatalıdır (Mîr Takîye'd-dîn-i Kâşânî, 1392: 108).

<sup>184</sup> Ânend Ram Muhlis, Urfî'nin ölümünden çok sonra yazdığı tezkiresinde şairin 35 yaşında öldüğünü söyler (2017: 227).

<sup>185</sup> Bahâristân-i Suhen'in yazarı Şâh Nevâz Hân'ın arkadaşı Hâfî Hân da *Müntehabü'l-Lübâb* adlı tarihinde Feyzî ve Ebu'l-fazl 'Allâmî'nin Urfî'yi zehirlediğini iddia eder (1869: 241). 'Âbid 'Alîhân, Urfî'nin ölüm tarihi ve sebebini ele aldığı makalesinde zehirlenerek öldüğü iddiasının ilk olarak *Riyâzü'ş-Şu'arâ*'da (t. h.1161) görüldüğüne dikkat çekerek şairin ölüm yılına daha yakın tezkireleri dikkate almayı önerir. Bu düşüncelerle *Me'âsîr-i Rahîmî*'de (t. h.1025) geçen ishalden öldüğü bilgisini kabul eder (1346: 458).

<sup>186</sup> Ekber Şâh'ın sarayındaki emirlerden biri olan Mîrzâ Yûsuf Hân Meşhedî bu rubaiye bir cevap yazmıştır:

Urfî refî be-düst peyvestî tu

V'ez-keş-me-keş-i zemâne vâ restî tu

Âncâ gam-i dust mâye-i dest-i tehî-'st

Hoş bâş k'ez-în mâye kavî-destî tu (Ma'ânî, 1369b: 878)

*Urfî gidip dosta yakın oldun sen*

*Bu cihanın hırgüründen kurtuldun sen*

*Eli boş olanın sermayesi dost için çekilen gamdır*

*Eli bu sermayeyle dolu olan sana ne mutlu*

Çeşmî be-kerem bahş ki ez-gâyet-i şevk  
Bî-dîde be-ummîd-i nigâh âmedeem (1378: 250)

*Ya Rab affına sığına geldim*

*Baştan ayağa günaha bata geldim*

*Şevkin nihayetinden bir göz bağışla*

*Bakışın ümidine kör ola geldim*

Takiye'd-dîn-i Kâşî, hastalığı sırasında iki rubaiyi diline doladığını rivayet eder.

Bunlardan ilki yukarıdaki ilk rubaidir, ikincisi ise aşağıdadır:

Ey merg, me-râ zi-yâr şermende me-kon

Nevmîdem ez-ân gevher-i erzende me-kon

Yâr âyed u cân reved Hudâyâ nefesî

Mühlet dih u der-kıyâmetem zinde me-kon (1392: 108).

*Ey ölüm, yüzümü yâra kara çıkarma*

*O kıymetli cevherden bana ümit kestirme*

*Yâr geldi işte gitmekte cân! Allahım, bir nefes*

*Mühlet ver, varsın kıyamette diriltme*

Nefâyisü'l-Me'âsir adlı eserin sahibi Mîr 'Alâü'd-devle Kâmî-i Kazvînî, şairin ölümü hakkında bir tarih söylemiştir:

Efsûs ki zûd 'Urfî ez-'âlem reft

Nâ-dîde be-kâm-i dünyî ez-'âlem reft

Çun ma'nî-i mahz bûd, ez-ân goft hired

Târîh-i vefât: “معنى از عالم رفت”<sup>187</sup> (Fahrü'z-zamânî-i Kazvînî, 1340: 220-221).

*Yazıklar olsun! Urfî gelip geçti bu âlemden*

*Bir zevk süremeden gelip geçti bu âlemden*

*Saf manaydı o; o yüzden vefat tarihini akıl,*

*Şöyle söyledi: mana gelip geçti bu âlemden*

Bedâ'unî, *Müntehabu't-Tevârih* isimli eserinde h.999'da gerçekleşen olayları anlatırken Urfî'nin ölümünden de bahseder. Ölüm anında söylediği rubaiyi zikrettikten sonra ölümü hakkında söylenen tarihlerden iki örnek verir: “(Urfî عرفی جوانه مرگ شدی) (Urfî cîvâne-merg şodî)” ve “(دشمن خدا) (düşmen-i Hodâ)<sup>188</sup>” (Bedâ'unî, 1380a: 262). Sarhoş ise

<sup>187</sup> “Ma'nî ez-'âlem reft”.

<sup>188</sup> Ma'ânî, “Allah düşmanı” anlamına gelen bu tarihi “şii düşmanı Bedâunî”nin kendisinin söylediğini iddia eder (Ma'ânî, 1369b: 879). Bununla birlikte Urfî'nin şiiliği mevzuu da tartışmalıdır.



tezkiresinde “استاد البشر (üstâdü’l-beşer)” ve “هدای کلام عرفی شیرازی (hâdiyy-i kelâm ‘Urfî-i Şîrâzî)” tarihlerini verir (Sarhoş, 1379: 131).

*Meyhâne* tezkiresinde rivayet edildiğine göre Melîkû’ş-şu’ârâ Mîrzâ Fasîhî h.1027 senesinde Herat’tan bir kişiyi Urfî’nin kemiklerini çıkarıp Necef’e gömmesi için Lahor’a gönderdi. Ancak Mîrzâ Fasîhî’nin adamı Lahor’a ulaşmadan on gün evvel Urfî’nin kemikleri Mîr Sâbir-i Sıfâhânî tarafından Necef’e gönderilmişti (Fahrü’z-zamânî-i Kazvînî, 1340: 225). Urfî’nin Hz. Alî’nin na’tındaki bir beyti böylece gerçekleşmiş oluyordu:

Be-kâviş-i muje ez-gûr tâ Necef be-revem  
Eger be-Hind be-hâkem konend eger be-Tâtâr<sup>189</sup>

*Beni ister Hindîstan’da ister Türkistan’da gömsünler; kirpiklerimle kazarak mezardan Necef’e kadar giderim.*

*Hayrî’l-Beyân* sahibi Hâdî-i Sîstânî, Urfî’nin kemiklerini nakleden kişiyi görmüş olmalıdır. Bu konuda “*itikât sahibi Nedîm isimli derviş h. 1027’de onun kemiklerini omuzunda taşıyarak Necef’e vardı ve defnettî*”, der. (Ma’ânî, 1369b: 880).

Emîn Râzî, *Heft İklîm* eserinde onun retoriğinin ikili yönüne dikkat çeker: “*Cezaletin selasetle, letafetin metanetle karıştığı bir dil.*” (1378: 249). Evhadî de şairin üslubu için benzer ifadeler yer verir: “*Yeni bir üslubun yaratıcısıdır; şiirlerinin melahati ve fesahati sınırsızdır.*” (1389b: 2905). Sebk-i Hindî şiirlerinin dili eleştirilirken Urfî’den hiçbir örneğe yer verilmemesinin sebebi Emîn Râzî ve Evhadî’nin de işaret ettiği gibi şiirlerindeki fesahatte aranmalıdır. Abdülbâkî Nihâvendî, ‘Irâk, İnan, Horasan, Türkistân ve Hindîstan’daki şairlerin onun üstün özelliklerini tanıdığını ve şiirlerine nazire yazdıklarından bahseder (Ensârî, 1378: 128). Sarhoş, herkesin malumu olduğu gerekçesiyle şairin divanından tezkiresine sadece Nâsır ‘Alî-i Serhindî’nin pek beğendiği bir beytini almıştır (Sarhoş, 1379: 131). Meşhur Hindîstanlı şair ve tezkire yazarı Hân Ârzû yeni tarzda ondan büyük şair gelmediği söyler (1385: 1050).

Evhadî’nin Urfî’nin de dâhil olduğu Şîrâz’daki edebî meclislerde Baba Figanî tarzının taklit edildiği ve Urfî’nin vukû şairlerinden Yezd’de ikamet eden Vahşî-i Bafkî ile mektuplaştığı (Ma’ânî, 1369b: 883) yolundaki gözlemleri onun en azından bir kısım

<sup>189</sup> Mollâ Revnâkî-i Hemedânî kemiklerinin nakledildiği tarihi (h. 1027) söylerken bu beyitten faydalanmıştır:

Rakam zed ez-pey-i târîh, Revnâkî, kilkem

“بکاووش مزه از هند تا نجف آمد” (Be-kâviş-i müje ez-Hind tâ Necef âmed) (Fahrü’z-zamânî-i Kazvînî, 1340: 225-226). Sarhoş’un tezkiresinde söz konusu mısra yanlışlıkla “zi-kâviş” şeklinde yazılmıştır (1379:132).

gazellerinin vukû' tarzında söylenmiş olacağına işaret eder. Şiir yazmaya gazelle başlamasında da gazeli esas tür kabul eden vukû şairlerinin fikirleri önemli olmuştur (Temîmdârî, 1372: 420)

Fahrü'z-zamânî-i Kazvînî, onun için “istiareli şiir üslubunda seçkin ve yeni söyleyişte eşsizdir (der-şîve-i isti'âre kerden mümtâz ve der-fenn-i tâze-gûyî bî-enbâz-est)” ifadelerini kullanır (1340: 215).

Bahâristân-i Suhen'in yazarı Şâh Nevâz Hân'ın arkadaşı Hâfî Hân da Mûntehabü'l-Lübâb adlı tarihinde Feyzî ve Ebu'l-fazl 'Allâmî'nin Urffî'yi zehirlediğini iddia eder (1869: 241).

### 3.1.1. Urffî'nin Hayatına Dair Bir Eser ve Tenkidi

Urffî'nin Hindistan'daki hayatını anlatan Farsça bir eser Ankara Milli Kütüphane'de 06 Mil Yz A 49/9 numarada “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şirazî der Sefer-i Hindustân” adıyla kayıtlıdır. Söz konusu eser, yazmanın 57a-67a sayfaları arasında olup h. 1098/m.1686-87 yılında Şu'ûrî mahlaslı bir kişi tarafından intisah edilmiştir. Eserin yazarı 'Alî Çelebi-i Saruhanî'dir<sup>190</sup>.

Eserin Rizeli Ahmed Hulûsî tarafından yapılan bir çevirisi Ankara Milli Kütüphane'de 06 Mil Yz A 2071/1 numarada “Felsefe ve Hikemiyât-ı Örfî Şirazî” adıyla kayıtlı olan eski harfli yazmanın 133-179 sayfaları arasındadır<sup>191</sup>. Eserin baş tarafında (1-132 sayfalar) Hulûsi Karadeniz'in Urffî'nin hayatı ve eserleri hakkında yaptığı araştırması ve şairin eserlerinden yaptığı çevirileri yer almaktadır. 1935'te tamamlanan eserin başında İbnü'l-emîn Mahmûd Kemâl'in 1934 tarihli takriz mahiyetinde bir şiiri bulunmaktadır:

Âferîn Hâfız Hulûsî Bay'a kim  
Farsçayı hakkıyla zîrâ anlamış  
Bak şu te'lif-i güzîne anla kim  
'Urffî'yi 'Urffî'den a'lâ anlamış [sayfa numarası yok]

Söz konusu çevirinin bir nüshasının Mehmet Çavuşoğlu'nun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Ordu Fen-Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi'ne bağışladığı kitaplar arasında bulunduğunu Necip Fazıl Duru haber vermektedir. Duru, 57 sayfalık yazma eserin kısa bir özetini vermiş (2003: 133-136) ve eserde yar alan kimi bilgilerin tutarsızlığına dikkat çekmiştir: “Bundan sonra gelen bilgi, yine kaynaklardaki verilerle farklılık

<sup>190</sup> Eserin tamamı için bkz. EK-1.

<sup>191</sup> Eserin tamamı için bkz. EK-2.

arzeder. *Meddahı Örfî'nin katilini, Şehzade Selîm'in on gün sonra Deken'e yakın bir yerde adamlarıyla birlikte oklayarak öldürdüğü nakledilirken; Örfî'nin vefatı ile Feyzî (ö.1595)'nin vefatı arasında yaklaşık dört yıllık bir süreyi izah, mümkün görünmemektedir.*" (2003: 136).

Süleyman Efendi'nin *Sefinetü'ş-Şu'arâ'sı* (Şahin, 1996: 314-318), Ahmet Rif'at'ın *Lügât-i Târihiyye ve Cografıyye* (1300: 34-35), Süleymân Nazif'in *Peyâm-ı Edebî*'de çıkan *Urfî-i Şîrâzî* makaleleri (1336: 1-2) ve Hulusi Karadeniz'in incelemesi gibi *Urfî* hakkında bilgi veren Türkçe kaynakların birçoğunda "Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrazî der-Sefer-i Hindustân" adlı Farsça eserden faydalanılmıştır. Bununla birlikte aşağıda göreceğimiz gibi söz konusu eser birçok yanlış bilgiyi de ihtiva etmektedir.

Eserin başında 'Alî Çelebi-i Saruhanî'nin Halep'te Hindistan'dan yeni dönmüş Mîr Vakârî adında *Urfî*'yle Hindistan'da arkadaşlık etmiş kişiyle görüştüğü belirtilir. "Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrazî der-Sefer-i Hindustân", Mîr Vakârî'nin *Urfî*'ye dair anlattığı hikâyelerin 'Alî Çelebi-i Saruhanî tarafından yazıya geçirilmiş hâlidir. Mîr Vakârî'nin rivayetine göre *Urfî* Hindistan'a geldiğinde ravinin ağabeyi şair Mîr Nâsır'ın evinde konaklamıştır [56b-57a]. Vakârî anlattığı birçok olaya ya şahit olmuş ya da olayları ağabeyinden dinlemiştir.

Eser, daha ilk sayfasında bir hatayla açılır. *Urfî*, h.998 senesinde<sup>192</sup> yani ölmeden bir yıl önce Ekber Şâh'ın oğlu Şehzâde Selîm'e "gâyibâne" aşk besleyerek Hindistan'a doğru yola çıkmış ve yolda şehzade için bir kaside yazmıştır<sup>193</sup> [56b]. *Urfî*'nin hayatını özetlerken söylediğimiz gibi *Urfî*'nin Hindistan'a gidiş tarihi h.992'dir. Sunil Sharma, *Urfî*'nin şehzadeye duyduğu aşktan bahseden ilk eserin Vâlih-i Dağîstânî'nin *Riyâzü'ş-Şu'arâ'sı* (telif tarihi 1747) olduğunu söyler (2009: 767). Vâlih, ilgili bölümde aşağıdaki bilgileri verir:

*"Merhum usta [Urfî], Ekber padişah zamanında Hindistan'a geldi ve onun hizmetine girerek büyük ilerlemeler gösterdi. Sonraları Cihângîr padişah ismiyle anılacak olan Şehzâde Selîm'e müfrit bir muhabbet beslediği için kimileri onu şehzadeye âşık olmakla itham etti. Sonunda onu çekemeyenler tarafından zehirlendi."* (Sharma, 2009: 767).

<sup>192</sup> Süleymân Nazif *Urfî*'nin h.997 senesinde Hindistan'a gittiğini söylerken söz konusu eserin farklı bir nüshasından istifade etmiş görünüyor: "Çünkü Hindistan'a h.997 tarihinde azimet ve h.999'da vefat etmiş olmasına nazaran orada iki seneden fazla kalmak biçare şairimize nasib olmamıştır." (1336: 1).

<sup>193</sup> Süleymân Nazif bahsettiği yazma eserin "Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrazî der-Sefer-i Hindustân" adlı eserin başka bir nüshası olduğu şu cümlelerden anlaşılmalıdır: "Mesela Şehzade Selim'e olan kasideyi daha İran'da iken tanzim ederek memduhuna bizzat okumak için Hindistan'a götürdüğünü de bir az evvel zikri geçen yazma mecmuada gördüm." (1336: 2).

Nu'mânî, Urfi'nin şehzadeye sunduğu bir kasidesinden ona olan aşkının “sâf u sarîh” bir şekilde anlaşıldığını söylemektedir<sup>194</sup> (1363: 72). Sharma, Vâlih'in anlattığı hikâyenin birçok farklı eserde tekrar edildiğini ve tezkire yazarlarının bir skandal olarak gördüğü şeyin belki de Urfi'nin hemcinsine aşk beslemesinden daha çok hamisine duyduğu “müfrit” bağlılık olduğunu söyler ve söz konusu hikâyenin tipik bir gazelde bulunması gereken bütün unsurları taşıdığına dikkat çeker: tutkulu ve aşırıya giden âşık, ulaşılmaz sevgili<sup>195</sup>, kötücül rakipler ve âşıkın nihai yok oluşu (2009: 767). “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şirazî der-Sefer-i Hindustân”, Vâlih'in eserinden çok önce yazılmıştır. Dolayısıyla, söz konusu rivayetin en eski hâlinin bu eserde görüldüğünü şimdilik kaydıyla söyleyebiliriz.

Yukarıda gördüğümüz gibi Urfi'nin Hindistan'a gidiş tarihi eserde hatalı verilmişti. Yine eserin başında geçen H'âce Hüseyin Senâyî'nin kırk yıldır melikü'ş-şu'arâ olduğu ve h. 998'de hayatta olduğu bilgileri de hatalıdır [57a, 61a]. Ekber Şâh'ın sarayının ilk melikü'ş-şu'arâsı olan Gazâlî-i Meşhedî h.980/m.1572 yılında ölünce (Safâ, 1389: 703) melikü'ş-şu'arâlık makamına Feyzî-i Dekenî geçmiştir. Senâyî, h.998'den önce h.995 ve 996'da vefat etmiştir (Safâ, 1389: 780) ve hiçbir zaman melikü'ş-şu'arâlık yapmamıştır. Ayrıca Senâyî'nin Hindistan'a gidiş tarihi h.983'tür (Safâ, 1389: 779).

Urfi'nin Ekber Şâh'ın huzurunda kaside okuduğu bir mecliste şahın Tâlib-i Âmulî'nin adını anmasının [57b] da hatalı olduğunu düşünüyoruz. Zira Tâlib h.1010'dan sonra Hindistan'a gitmiştir (Hekîm Mevlâ Şâh Muhammed, 1391b: 161). Yine Duru'nun da dikkat çektiği gibi Feyzî'nin Urfi'yi zehirlemesi de ölüm tarihleri göz önüne alındığında mümkün değildir. Ayrıca Feyzî'nin şehzade tarafından oklanarak öldürüldüğü de hiçbir kaynakta yer almaz.

Kaynakların değindiği bazı hadiseler eserde ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Örneğin, Meyhâne tezkiresinde anlatılan Urfi'nin ilk divanının suya düşmesi hakkında

<sup>194</sup> “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şirazî der-Sefer-i Hindustân”da Nu'mânî'nin bahsettiği kasidenin Ekber Şâh ve Şehzâde Selîm'in huzurunda okunduğu tahkiye edilmektedir. Urfi bu kasidesine karşılık padişaktan on bin rupiye caize almıştır [60-60b]. Söz konusu kasidenin matlaı aşağıdaki gibidir:

Sabâh-ı 'ıyd ki der-tekye-gâh-ı nâz u na'im

[60b] Gedâ külâh-ı nemed kec nihâd u şeh dîhim

<sup>195</sup> “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şirazî der-Sefer-i Hindustân”da ulaşılmaz sevgili tipi bulunmaz: “Urfi, Şehzâde Selîm'e âşıktı ama şehzade de Urfi gibi bir âşık olduğu için övünüyordu. Urfi esasen şehzade Selîm'in âşığı olduğundan, şehzade de Urfi gibi bir âşık bulunduğuna iftihar ediyordu. Hint büyüklerinden güzel çocukları için Acem şairlerinden bir âşık bulundurmak usuldür ki Hindistan'da bu âşık “moğol” diyorlar. [161] Bundan dolayıdır ki bütün şairler de Hint büyüklerinin çocuklarına âşıktır. Âşık bulunmayan bir çocuk “ne devletsizlik ki “moğol” ve şairlerden hiçbir âşık edinemedin” denilerek her zaman tahkire uğradı”.

verilen bilgi (1340: 215) eserde en ince ayrıntılarına kadar anlatılır. Rivayete göre Emir Vakârî, Nâsır Alî ve Urfî Keşmir’de bir gölü kayıkla geçmeye çalışır. O sırada Urfî’nin şalı Vakârî’nin yayına takılır. Urfî, şalını kurtarmaya çalışırken divanı suya düşer, dalgıçların aramalarına rağmen bulunamaz<sup>196</sup> [63b].

Yine söz konusu eserin 63a-64a safaları arasında Urfî’ye hediye edilen eski bir şalın hikâyesi anlatılır. Karadeniz’in tercümesi şu şekildedir: “Keşmir’de üç zira arzında ve dört zira tulunda bir nev şal var ki Hindistan cevizi bunlara doldurulup ağzı bağlanır. Urfî, Ekber Şâh’ın ümerasından Asaf Hân’ın ihmal ettiği bu şaldan bir tane istemişti fakat Asaf Han terbiyesizlik ederek başka bir şal göndermişti. Urfî şalı eline alınca görüp istediği şallardan olmadığını anladığından divit kalem isteyerek bir rubai yazıp şalın bir tarafına bağlamış ve şalı adama vererek kendisinde bu şaldan çok olduğunu ve bunu da istemediğini söylemiş ve şalın köşesine yazmış olduğu bir iki kelimeyi de ahundun mütalaa etmesini tembih etmişti.

O adam şalı geri getirerek efendisi Asaf Hân’a verince neden geri getirdiğini sormuştu. Uşak da Mevlana Urfî’nin şalı iade ettiğini ve bir köşesine de bir kıta yazıp asmış olduğunu söyleyince Asaf Hân şalı ve kâğıdı açarak onda şu rubainin yazılı olduğunu görmüştü:

*Bu eski şey Tusi örümceğinin ağı mıdır yoksa bir efsun olan cihandan ibretimiz bir numune midir? Uzatması Ashâb-ı Kehf’in köpeği Kutmîr’in kuyruğundan olduğu gibi malzemesi de Dâkiyânûs’un sakallarındandır!*

Asaf Hân bu rubaiyi okuyunca içine ateş düşerek kölesine üç şal getirilmesini ve bunların açılmadan Urfî’ye götürülmesini emretmişti. Urfî “o rubaiyi söylemiş olduğundan bu şalları da kabul edemeyeceğim” diyerek hepsini geri vermiş ve getiren köle ile orada hazır bulunanlar Urfî’ye rica etmişse de yine kabul etmeyerek şalları geri göndermişti.” (Karadeniz, 1934: 165-166).

Urfî, dostu Zuhûrî’ye yazdığı bir mektupta şairin kendisine hediye olarak gönderdiği şalın kalitesini alaya almış ve şal hakkında tehzil kabilinden üç rubaiyi de mektubuna eklemiştir<sup>197</sup>. Söz konusu rubailer “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şirazî der-Sefer-i

<sup>196</sup> Süleyman Nazif de aynı rivayete yer vermiştir: “Hindistan’da ancak iki sene ve ihtimal ki daha az kaldı. Divanında mevcut kasaidin hepsi burada tanzim edilmiş olduğu anlaşılıyor... Acaba İran’da hiç mi kaside-seralık etmedi?.. Zannetmem. Eş’arından altı bin beyit kadar zayi olduğunu Sefînetü’ş-Şu’arâ’dan naklen yazmıştık. Bu ziyân Keşmir gölünde kayıkla tenezzüh edilirken vukua geldiğini ahiren Farsi yazma bir mecmuada gördüm... (1336: 1).

<sup>197</sup> Urfî’nin bu türden alaycı şiirleri oldukça fazladır. Ekber Şâh’ın kendisine hediye ettiği at hakkında aşağıdaki beyti söylemiştir:

Hestem be-û süvâr u be-ma’nî piyâdeyem

Gâmî be-tûl mî-zedem eknûn zenem be-‘arz (Nu’mânî, 1363: 71-72).

Hindustân”da yer alan rubaiden farklı olmakla beraber üslup bakımından oldukça benzerdir. Belki de mektubun başka nüshalarında bu rubai de vardır. Eserin yazarı Zuhûrî’nin adını değiştirip hediyeği gönderen kişiyi Asaf Hân olarak sunmuş olabilir. Her halükârda eserde anlatılan durum, Urfi’nin tavrıyla tamamen aynıdır.

Sonuç olarak “Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrazî der-Sefer-i Hindustân” adlı eserin, ihtiva ettiği fahiş hatalar sebebiyle Urfi’nin biyografisinde kullanılması güvenilir değildir. Söz konusu eser kanaatimizce Fars ve Hint şairleri arasındaki çekişmeleri Urfi ile Feyzî üzerinden somutlaştırması ve *Mecâlisü’l-Uşşâk*’ın çerçevesini çizdiği bir aşk anlayışını devam ettirmesi bakımından önemlidir.

### 3.2 Urfi-i Şîrazî’nin Eserleri

#### 3.2.1. Divan

Abdûlbâkî Nihâvendî’nin bildirdiğine göre Urfi h.996’da 26 kaside, 270 gazel ve 700 beyitlik kıta ve rubaiden oluşan bir divan<sup>198</sup> tertip etmiştir. Aşağıdaki rubaiyi bu ilk divanının tarihi için söylemiştir:

În turfa nikât-i sihrî vü i’câzî  
 Çün geşt mükemmel be-rakam-perdâzî  
 Mecmu’a-tırâz-ı kuds târîheş yâft  
 (996) اول دیوان عرفی شیرازی<sup>199</sup>

*Büyü ve mucize olan bu acayip sözler yazıya geçirilip mükemmel olunca mukaddes mecmuayı hazırlayan tarihini buldu: Örfî’nin ilk divanı.*

Rubainin dördüncü mısraı, âhâda (ebceddeki karşılığı rakam olan harfler) göre hesaplanırsa kasidelerinin sayısını yani 26’yı, ‘aşârâta (ebceddeki karşılığı onlar basamağı olan harfler) göre hesaplanırsa gazellerin sayısı olan 270’i ve miâta (ebceddeki karşılığı yüzler basamağı olan harfler) göre hesaplanırsa rubai ve kıtalarındaki beyit sayısı olan 700’ü vermektedir. Bunların toplamı olan 996 ise divanın tertip tarihini göstermektedir (Abdûlbâkî Nihâvendî, 1931: 297).

Altı bin beyitlik (şesş hezâr âyet) bu divan kaybolmuştur<sup>200</sup>. Şair, bunun üzerine “bâhteem” redifli meşhur gazelini söylemiştir:

---

*Üstüne biniyorum ama sanki yayayım  
 Önce ilerleyebiliyorum şimdi yanlıyorum!*

<sup>198</sup> Fahrü’z-zamânî-i Kazvîni, Urfi’nin külliyâtındaki beyit sayısının 12.500 civarında olduğunu söyler (1340: 215).

<sup>199</sup> “Evvel dîvân-i Urfi-i Şîrazî”

‘Ömr der-şi’r be-ser kerde vü der bâhteem

‘Ömr-i der bâhte-râ bâr-i diger bâhteem

....

Rasad-i şer’-i hüner çün ne-şevêd mahv? Ki men

Şeş hezâr âyet-i ahkâm-i hüner bâhteem (Abdûlbâkî Nihâvendî, 1931: 297-298).

*Ömrü şiir yazmağa harcaııp kaybettim*

*Kaybedilmiş ömrümü bir daha kaybettim*

*Sanat hükümlerinin rasathanesi nasıl yıkılmasın*

*Ben bu hükümlerin altı bin delilini kaybettim*

Urfî ölmeden önce divanına ait müsveddeleri hamisi Hân-i Hânân Abdurrahîm Hân’a teslim etmiştir. Abdurrahîm Hân, şairin ölümünden sonra kütüphanesinde çalışan Serâcâ-i Isfâhânî adında bir şairi Urfî’nin divanını tertip etmekle görevlendirmiştir. Bu çalışma neticesinde kaside, gazel, rubai, kıta ve mesnevilerinden oluşan 14.000 beyitlik Urfî külliyyatı hazırlanmıştır. Hekîm Mevlâ Şâh Muhammed, *Letâyifü’l-Hayâl* adlı tezkiresinde Abdurrahîm Hân’ın h.1031 yılında bir kişiyi Urfî divanını tertip etmesi için görevlendirdiğini, bu kişinin Abdurrahîm Hân’a gücendiği için Urfî’nin müsveddelerini de alarak Mekke’ye firar ettiğini ve bazı kişilerin firari şahısla (bu kişi Serâcâ olmalıdır) Yemen’in bir şehri olan Muhâ’da karşılaşp müsveddeleri onun elinden alarak divanı tertip ettiğini anlatır. Ona göre divanın tertiplenmiş hâli 15.000 beyit ihtiva etmektedir (1391: 134-135). Serâcâ’nın elinden Urfî külliyyâtının müsveddelerini alan kişi, külliyyâtın ikinci bir tertibini hazırlayıp bir de ön söz yazan Nâzım-ı Tebrîzî’dir. Külliyyât’a yazdığı ön sözdeki iddiasına göre o sıra Burhânîpûr’da bulunan Serâcâ’yı divanın tertibi için görevlendiren Abdurrahîm Hân’ın Şâh Cihân’ın cülusu için başkent Agra’ya gitmesini fırsat bilen Serâcâ, Mekke’ye gitmek üzere firar eder. Surat limanında Serâcâ ile karşılaşan Nâzım-ı Tebrîzî onunla beraber gemiye biner ve Urfî külliyyâtının Serâcâ’da olduğunu öğrendikten sonra “yumuşak huyluluğu ve tatlı dili”yle müsveddeleri ondan almayı başarır. Bir ay zarfında da külliyyatı tedvin eder (Ensârî, 1378a: 157-158).

Urfî’nin divanının ölümünden hemen sonra da çok okunduğunu Bedâunî haber vermektedir: “Onun ve Hüseyin Senâî’nin şiir konusunda acayıp bir talihleri var; divanlarının satılmadığı hiçbir kitapçı yoktur. Iraklılar ve Hindîstanlılar bu ikisinin şiirlerini armağan etmek için satın alıyorlar.” (1380b: 195). Şîr Alîhân Lûdî, Urfî’nin

<sup>200</sup> Fahrü’z-zamânî-i Kazvînî, söz konusu ilk divanın suya (nehir veya göl kastediliyor) düştüğünü söyler (1340: 215).

divanının Hindistan'da elden ele gezdirildiğini ve çok meşhur olduğunu bildirmektedir (1377: 65).

Bütün şiirlerini ve Risâle-i Nefsiyye'sini bir araya getiren Külliyyât'ı 1880'de Kanpûr'da basılmış, Gulâm Hüseyin-i Cevâhirî (h.1357) tarafından tenkitli neşri yayınlanmıştır (Kurtuluş, 2007: 96). 10 nüsha üzerinden hazırlanan Cevâhirî neşrinde 52 kaside (2487 beyit), 564 gazel (3670 beyit), 40 kıta (320 beyit), 192 rubai, 3 mesnevi (Fehâd u Şîrîn 281 beyit; Mecma'u'l-Ebkâr 1078 beyit; Sâkînâme 48 beyit), terkîb-bend ve tercî-bend (228 beyit) bulunmaktadır (Ensârî, 1378: 82-83). Muhammed Veliyyü'l-Hak Ensârî'nin (h.1378) Külliyyât-i Urffî'si önceki bütün yayınları geride bırakmıştır. Ensârî, söz konusu neşrinde kırkın üzerinde külliyyât ve divan nüshasını, altmış civarında mecmua, tezkire, şerh ve sözlüğü araştırmasına dâhil ederek külliyyâtın en mükemmel neşrini hazırlamıştır (1378: 34-82; 89-95). Buna göre Urffî'nin külliyyâtı kasâyid (88/3533<sup>201</sup>), gazeliyyât (882/5996), nâ-tamâm gazel beyitleri (615 beyit), tercî-bend ve terkîb-bend (3/399), kıtaât (76/379) ve rubâ'ıyyât (402-804), muammeyât (34 beyit), *Mecma'u'l-Ebkâr* (1426 beyit), *Hüsrev ü Şîrîn* (431 beyit), *Sâkî-nâme* (195), *Hicviyye-i Mu'âsırîn* (110 beyit) ve diğer mesneviler (218 beyit) ve Risâle-i Nefsiyye adlı tasavvufî nesri<sup>202</sup> ve mektuplarından<sup>203</sup> oluşmaktadır (1378: 99-107). Ensârî neşrinde bunların yanında Abdülbâki Nihâvendî ve Nâzım-ı Tebrîzî'nin ön sözleri de yer alır. Çalışmamıza esas kabul ettiğimiz neşir Ensârî'nin neşridir.

Urffî'nin divanı, kasideleri, gazeliyyâtı, mesnevileri ve Risâle-i Nefsiyye'si müstakil olarak defalarca basılmıştır<sup>204</sup>. Sebahattin Yaşar, 1997 yılında tamamladığı yüksek lisans tezinde Süleymaniye Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan iki nüsha üzerinden (1997: 45) şairin gazeliyyâtını tenkitli olarak hazırlamıştır. Çalışmada 574 gazel bulunmaktadır. Veliyyü'l-Hak Ensârî, Urffî'nin gazeliyyâtını 2000 yılında hazırlamıştır. Eserde 6008 beyit tutan 881 gazelin yanında Abdülbâki Nihâvendî ve Nâzım-ı Tebrîzî'nin divana yazdığı ön sözler de bulunmaktadır (2000: iv).

Urffî, kasidelerinin çoğunu Hindîstan'daki patronları için (Ebû'l-feth Gîlânî, Hân-i Hânân, Ekber Şâh ve Şehzâde Selîm) sunmuştur (Ensârî, 1378: 113). Feyzî, Zuhûrî, Vahşî, Hâce Hüseyin Senâyî gibi şairlerle mektuplaşan şairin, kendisi gibi Hân-i Hânân tarafından himaye edilen Hüseyin Senâyî ile de dost olduğu bilinmektedir.

<sup>201</sup> Bölme işaretinden önce gelen sayı nazım biçiminin adedini, sonraki ise beyit sayısını vermektedir.

<sup>202</sup> Eserin birkaç yerinde Urffî'ye ait beyitlere de rastlanır.

<sup>203</sup> Mektupların sayısı yirmi birdir. Bu mektuplara dokuz adet nesir parçası da eklenmiştir.

<sup>204</sup> Bu eserler hakkında ayrıntılı bilgi için (Ensârî, 1378: 82-88).



Etkilendiği şairler arasında özellikle Enverî, Hâkânî, Hâfız-ı Şîrâzî ve Bâbâ Figânî-i Şîrâzî zikredilmeye değerdir. Urfî bir beytinde Hâfız'ı “şiiirin Kâbesi” olarak tanıtır:

Be-gerd-i merkad-i Hâfız ki Ka'be-i suhen-est

Der âmedîm be-'azm-i tavaf der-pervâz

*Şiir Kâbesi olan Hâfız'ın mezarını tavaf etmek için kanatlanarak geldik.*

Mîr Abdurrezzâk Havâfî *Bahâristân-ı Suhen* adlı eserinde Urfî'nin gazel tarzına pek teveccüh etmediğini dolayısıyla gazellerinin içinde *gönüle dokunan*<sup>205</sup> bazı beyitler olmakla beraber esasen zayıf olduğu yorumunda bulunur (Safâ, 1389: 806-807).

Urfî'nin gazele yeteri kadar özenmediği yanlış bir fikirdir, zira kendisi:

Kasîde kâr-i heves-pîşegân buved 'Urfî

Tu ez-kabîle-i 'ışkî vazîfeet gazel-est (Temîmdârî, 1372: 418).

*Kasîde, mesleği heves olanların işidir Urfî! Sen aşk kabilesindesin, vazifen gazeldir.*

Sa'îd-i Nefisî onun gazellerini kasidelerine tercih eder. Losensky ise genel kanının aksine Urfî'nin kasîde şairi olmanın yanında aynı zamanda birinci sınıf bir gazel şairi olduğunu da vurgular (2003: 'Urfî Shirâzî). Kasidelerinin niteliği hakkında uzlaşılabilir şairin gazelleri konusunda fikir birliğine varılamamasının temel sebebi onun Sâ'ib-i Tebrîzî, Kelîm-i Hemedânî vb. meselci sebk-i Hindî şairlerinden farklı bir anlamda -yani *pseudophilosophy* anlamında değil- tamamen aşk -gerek hakîkî gerekse mecâzî- mevzusunun ayrılmış olan gazeli felsefi mevzulara da çekmiş olmasıdır. Şî'rü'l-'Acem müellifi Şîblî-i Nu'mânî onun gazele getirdiği en büyük yeniliğin gazelde felsefi konuları işlemesi olduğunu belirtir<sup>206</sup>.

Urfî-i Şîrâzî, Hafız'ın birkaç gazelini tanzir etmiştir. Bunlar içinde en bilineni Hâfız'ın “-î est” redifli gazelidir. Hafız'ın bu gazeli ise muhtemelen Mevlânâ'nın aynı

<sup>205</sup> Gönüle tırnak salan aslında.

<sup>206</sup> Sîrûs Şemissâ ise bu durumu sebk-i Hindî'nin genel bir özelliği olarak değerlendirir ve meselin gazelde kullanılmasını buna delil olarak gösterir. Ancak Sâ'ib-i Tebrîzî'nin muadeleleriyle Urfî'nin felsefi yaklaşımı arasında bir sınır çekme zorunluluğunun olduğu ortadadır. Sâ'ib-i Tebrîzî, Şîblî Nu'mânî'nin deyimleriyle daha çok şairane ispat ile uğraşırken -Şems-i Lengrûdî'nin de belirttiği gibi meselciler sistematik bir felsefe peşinde koşmadıklarından sık sık tenakuza düşerler- Urfî aslen sebk-i 'Irakî şairleri gibi işaret edilemeyen zat üzerine düşüncelerini yoğunlaştırır. Örneğin, Urfî'de meselcilerin kullandığı anlamıyla doğru düzgün bir muadeleyle nadiren rastlanır. Sebk-i Hindî araştırmacılarının ilk dönem sebk-i Hindî şairlerinde tespit etmeye çalıştığı muadele örnekleri (mesela Feyzî-i Dekenî, Ganîmet-i Kuncahî, Gazâlî- Meşhedî, Nazîrî-i Nişâbüri) temel olarak meselcilerin anladığı anlamıyla muadele sayılmazlar. İlk dönem şairlerinde bulunan sözde muadele örnekleri ya sebk-i Horasani şairlerinde olduğu gibi somutun somuta benzetilmesi ya da -ki buna nadiren rastlanır- sebk-i 'Irakî şairlerinde görülen soyutun soyuta benzetilmesinden -veya daha doğru bir tabirle klişenin klişeye benzetilmesinden- ibaret olan mürâat-ı nazîr veyahut leffü neşr örnekleridir. Urfî ile meselciler arasındaki temel ayrım bundan ibarettir.

redifli gazeline naziredir (Temîmdârî, 1372: 424).<sup>207</sup> Urfi'nin Osmanlı edebiyatındaki yankıları, Necip Fazıl Duru tarafından etraflı bir şekilde anlatılmıştır.<sup>208</sup>

### 3.2.2. Mecma'ü'l-Ebkâr

Urfi'nin Nizâmî'nin hamsesine cevap yazmakta olduğunu Nefâyisü'l-Me'âsir'den öğreniyoruz. Mîr 'Alâü'd-devle Kâmî-i Kazvînî, eserin yazıldığı yıl olan h.996'da Urfi'nin Ebûl-Feth'in himayesinde hamsesinden “iki üç kitab”ı yazdığını haber vermektedir (1395: 375). Bedâ'ünî, şairin *Mahzen-i Esrâr* bahrinde yazdığı mesnevisinin beğenildiğini ve meşhur olduğunu (“*meşhûr-i âfâk*”) söyler (1380b: 196). Âzerbigdili, *Âteşkedesi*'nde *Mahzen-i Esrâr*'a cevap olarak yazdığı mesnevisinin garîb istiareleri yüzünden anlaşılmaz olduğunu belirtir (1337: 293). Alî Ahmed, mesnevi yazar şairlerin biyografilerine yer verdiği *Heft Âsmân* adlı tezkiresinde Âzerbigdili'nin görüşlerine katılarak Bilgrâmî'nin Urfi'nin mesnevilerini kaside ve gazelleriyle eşit gören yaklaşımını yanlış bulur. O, düşüncesini temellendirmek için Urfi'nin mesnevilerini beğenmeyen Hekîm-i Hâzık'ın<sup>209</sup> bir beytine yer verir:

'Urfi-i mâ der-gazel üstâd bûd  
Hâne harâb u dih âbâd bûd  
Mesneviyeş tarz-i fesâhat ne-dâşt  
Kân-i nemek bûd u melâhat ne-dâşt (1873: 114).

*Bizim Urfi'miz gazel ustaydı. Evi yıkıktı gerçi ama köyü mamurdu. Mesnevisinde fesahat yoktu. Kendi lezzet kaynağıydı ama mesnevilerinin tadı yoktu.*

1426 beyte sahip olan Mecma'ü'l- Ebkâr (Ensârî, 1378: 106) yarım kalmış bir mesnevidir. Tevhîd, münacat, na't, mirac ve yaratılış bölümlerinden sonra aşk, hüsn, gaflet, söz vb. konularda tasavvufi yorumlar ve konularla ilgili ibret verici hikâyelerden oluşur. Eserde Rabia, Bayezid-i Bistami, Ferhad vb. kişilere dair anlatılan hikâyelerin yanında hayvan hikâyeleri de bulunur.

### 3.2.3. Hüsrev ü Şîrîn

Urfi'nin tamamlayamadığı Hüsrev ü Şîrîn adlı mesnevisi 431 beyittir (Ensârî, 1378a: 106). Uzun bir münacatla açılan eser (1378c: 115-125), Nizâmî'yi yeren bir fahriyye ile devam eder (1378c: 125-127). Giriş bölümünde, kahramanlarından hiçbirini

<sup>207</sup> Urfi'nin Hafız'a yazdığı diğer nazireler için bkz. (Temîmdârî, 1372: 424-427).

<sup>208</sup> Bkz. Duru, N. Fazıl (2003). “Şiraz'dan Hindistan'a Örfî'nin Sergüzeşti ve Klasik Türk Şiirinde Örfî-i Şîrâzî”, *Bilig*, s. 26: 117-145.

<sup>209</sup> Bu kişi, Ebu'l-feth-i Gilânî'nin kardeşi Hümâm'ın oğludur (Ali Ahmed, 1873: 114).

kayırmadığını ifade eden şair asıl amacının aşkın hallerini anlatmak olduğunu söyler (1378c: 127-128). Asıl hikâye ise bir sabah tasviri ve Şîrîn'in uykudan uyanıp hizmetçileriyle beraber bahçeye gezmeye gitmesiyle başlar. Bu bölümde yer alan bahçe tasvirinde ve Şîrîn'in güzellik bakımından bahçeyle mukayesesinde özgün istiareler bulunur (1378c: 129-141). Sonraki parçalar ise bir bütünlük arz etmez.

### 3.2.4. Sâkî-nâme

Fahrü'z-zamânî-i Kazvînî, sâkî-nâme yazan şairlerin biyografilerine ve şiirlerinden örneklere yer verdiği *Meyhâne* adlı eserinde Urfî ve Sâkî-nâme'si hakkında şu yorumda bulunur “*Sâki-nâme’de yeteneğini pek gösterememiş ve eseri tamamlayamamıştır. Kevser sakisinin medhinde söylediği bir kasidesini Sâkî-nâme’yi telafi etmek için yazmıştır* (1340: 215).

195 beyittten müştekil olan Sâkî-nâme (Ensârî, 1378a: 106), aşağıdaki beyitle açılır:

Biyâ ‘Urfî efsâne-râ per be-sûz

Be-hâmûşî in nağme-i ter be-sûz (1378c: 102).

*Başla Urfî, efsanenin kanadını yakarak*

*Bu parlak ve ıslak nağmeyi yak susarak*

Sâkî-nâme Urfî'nin kendine hitap ettiği ve öğüt verdiği beyitlerle açılır. Sekiz beyit olan bu girişten sonra sakiye hitap edilmeye başlanır ve “biyâ sâki (hadi saki/gel saki)” ifadesi neredeyse her iki beyitte bir kere beyit başında tekrar edilir (1378c: 102-107). Hitap bölümünde şarap çeşitli istiarelerle anlatılır ve övülür. Sonraki bölümde ise hasb-i hâl teması, mecliste bulunan araç gereçlere dair istiareler, bahçe tasvirleri, kalenderî öğütler vb. işlenir.

Eserde yeni birleşik kelimeler (ta'ne-zâr, fitne-zâr) (1378c: 102), fiil istiareleri (furû rîhten-i hande “gülücük dökmek”, cûşîden-i tebessüm “tebessümün coşması” (1378c: 102, 105), paradoksal imajlar (Kevser-i şu'le-hîz “alev yükselten Kevser) (1378c: 102) vb. Urfî'nin diğer şiirlerinde de görülen üslup özellikleri bulunur. Ebû Nuvâs'ın şiirlerinden bahsederken değindiğimiz hamriyelerde âşıkane temaların işlenmesine ve şarabın bir kadın gibi tasvir edilmesine Urfî'de de rastlanır:

Biyâ sâki ân dil-firîb-i nasûh

Ki hem-şîr-i la'l-est u hem-zâd-i rûh

Be-men dih ki ‘ıkd-i hîş âremeş

Du sad bûse-i nakd-i pîş âremeş (1378c: 105).

*Hadi saki, nasuh tövbesini bozduranı  
Lalin sütkardeşi ve ruhun ikizi olanı  
Bana ver de nikâhıma alayım,  
Mehirine peşin iki yüz öpücük sayayım*

Urfî, tarihye ve kahramanlık temalarına da Sâkî-nâme'sinde yer verir:

Biyâ sâki ân mest-i firûz-i ceng  
Ki süm-râ nihed der-dehân-i peleng  
Be-dih tâ der ârem kadem der-rikâb  
Be-fitrâk bendem ser-i âfitâb (1378c: 105)

*Hadi saki, o savaş zaferinin sarhoşunu  
Kaplanın ağzına atının toynağını koyanı  
Bana ver, üzengisine basıp bineyim  
Güneşin başını terkime asayım*

Yukarıdaki beyitten kadehlerin ağzı açılmış bir kaplan şeklinde yapıldığını; şarab sürahilerinde ise at tasvirlerine yer verildiğini öğreniyoruz.

### 3.2.5. Risâle-i Nefsiyye

Tasavvufî bir nesir olan Risâle-i Nefsiyye adını Urfî'nin kendisine seslenirken sıklıkla tekrar ettiği “ey nefis” nidasından almaktadır. Yazar müzevvir, riyakâr, aldatıcı, müşrik, gafil vb. sıfatlara sahip bir kişi gibi gördüğü nefsinin ıslaha çalışır, kimi zaman onu azarlar kimi zaman doğru yola sevketmeye çalışır. Gurur ve tevazu, inkıbaz ve inbisat, iyilik ve kötülük, bilmek ve unutmak vs. şeklinde dervişlik psikolojisine dair çeşitli izahlar getirir. Risâle-i Nefsiyye, dervişlerin kendilerine nefis ıslahını telkin etmeleri için yazılmış izlenimini uyandırmaktadır. Eserin telkin işlevini metin boyunca tekrar eden “ey nefis” hitabı daha da kuvvetlendirmektedir.

### 3.2.6. Mektuplar

Urfî'nin Zuhûrî, Feyzî, Hâce Hüseyin Senâyî, Abrurrâhîm Hân-i Hânân ve Ebul'l-feht-i Gîlânî'ye yazdığı ve başkalarının kendisine yazdığı mektuplardan oluşmaktadır. Söz konusu mektuplar Urfî'nin çevresiyle ilişkileri hakkında bazı bilgiler vermektedir. Örneğin, ilk mektup divanını ödünç verdiği kişinin divanını kaybetmesi üzerine, ikinci mektup Abrurrâhîm Hân-i Hânân tarafından Urfî'ye hastalığı hakkında bilgi almak için yazılmıştır. Ensârî, mektuplara Urfî hakkında yazılanları da eklenmiştir. Örneğin, şair Zuhûrî'nin Urfî'yi bir başka kişiye anlattığı mektup da külliyatta (11.

Mektup) yer alır. Külliyyatta yer alan mektupların sayısı 21'dir. Bunların büyük çoğunluğu Urfi'nin kaleminden çıkmıştır. Mektupların sonuna Urfi'ye ait dokuz adet nesir parçası da eklenmiştir.

### 3.3. Fehîm'in Hayatı

Fehîm'in hayatıyla ilgili olarak birincil kaynakları kullanan Ali Canip Yöntem ve Tahir Üzgör doyurucu bilgiler vermişlerdir. Bu sebeple biz bu konuyu kısa bir şekilde özetleyeceğiz. İstanbul'da doğan Fehîm, asıl adı Mustafa olup babasının mesleği olan unculuk dolayısıyla Uncuzade lakabıyla anılır (Rızâ, 2017: 179) (Çapan, 2005: 443). Safâyî, Arap olan babasının dükkânının Tahtakale'de olduğunu belirtirken (Çapan, 2005: 443), Evliya Çelebi bu dükkânın Parmakkapı'da olduğunu söyler. Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi'nde Cod. Turc. 70'de kayıtlı olan Fehîm divanı nüshasında Bağdat'ın IV. Murad tarafından alınması üzerine Fehîm'in babasının söylediği Arapça kıta, şairin babasının Arap olduğu bilgisini teyit eder niteliktedir:

Târîh Berây-i Feth-i Bağdâd Ez-Zebân-i Peder-i Hod

Sâre Zevrâ li'l-halîfeti mülken

Kâne kultu'l-Fehîm minhu velânâ

Kâle târîhuhû li-Fehîm ebîhi

Ey semânun ve erba'îne ve elfâ (Fehîm-i Kadîm, ts.b: 111a)

*Zevrâ (Bağdat), halifeye mülk oldu, Fehîm'e onun bizim mülkümüz olduğunu söyledim.*

*Babası onun tarihini Fehîm'e şöyle söyledi: Yani bin kırk sekiz.*

Fehîm'in Şehrengîz'inde bulunan, şairin yine babasının ağzından söylediği bir gazelde geçen Arapça ibareler ve “şatdı (çatdı), şok (çok), yıkırmı (yigirmi), şarşâf (çarşaf), nişe (niçe), şorba (çorba)” (Fehîm-i Kadîm, ts.a: 64b) gibi Türkçeyi sonradan öğrenmiş bir Arap'ın söyleyebileceği şiveli söyleyişler de babasının Arap olduğunu tasdik eder. Tezkirelerde -âdet olduğu üzere- şairin doğum tarihi hakkında bilgi verilmemektedir. Evliya Çelebi ve Şeyhî, şairin, Mısır valisi atanan Eyüp Paşa'ya intisap ederek onunla beraber 1054/1644'de Mısır'a gittiğini ifade ederler (Üzgör, 1991: 3). Genç yaşında Edirne, Mısır, Kudüs ve Haremeyn gibi birçok yerde bulunan Fehîm'in İstanbul'dan çıkmadan önce divanını tertip ettiği düşünülmektedir (Üzgör, 1991: 4) Nitekim Safâyî onun on sekiz yaşında divan tertip ettiğini belirtir (Çapan, 2005: 443). Fehîm'in Mısır'a gidişine Eyüp Paşa'nın akrabası olan şair Bosnalı Mezâkî (ö. 1087/1676) aracılık etmiştir. Eyüp Paşa'nın yanındaki kâtipliği sırasında, Fehîm-i

Kadîm ile araları açılan Mezâkî, dedikodularıyla şâirin Eyüp Paşa'nın gözünden düşmesine sebep olmuştur. Dedikoduların kimin tarafından çıkarıldığına değinmeyen Safâyî bunların şairin şarap düşkünlüğüyle (*müdmîn-i hamr*) ilgili olduğunu söyler (Çapan, 2005: 443). Üzgör, şairin aşağıdaki beyitlerinin muhatabının Mezâkî olduğunu düşünür:

Beni bu kûr-dilân turma itmede pâ-mâl  
 Hâziz-i hâk-i mezelletde dürr-i yetîmem  
 Benem o cevher-i k'elmâsdur benüm kânım  
 Velîk dîde-i hussâda kân-ı billûram  
 Hasûd bakmaz olursam da aynek-i hûrşîd  
 Tegâfûl itdi sanur kendüyi dimez kûram

Mermer ise Mezâkî'nin aşağıdaki beyitlerinin bu beyitlere cevap niteliğinde olduğuna kanaat getirir (Mermer, 1991:21):

Mezâkî merddür lâf u güzâf-ı serserî itmez  
 Tekellûf ber-taraf merdâne bir er oğlu erdür bu/364-11  
 Ey Mezâkî rind-i bî-pervây-ı âşk isen müdâm  
 Âşinâyâ âşinâ bîgâneye bîgâne ol/290-5

Fehîm'in Mısır'da çektiği mihneti ve zilleti ifade eden şiirlerinden ikisini Safâyî tezkiresinde zikreder<sup>210</sup>. Üzgör ise bu şiirlerden özellikle ikincisindeki şikâyetin nefrete vardığı yorumunda bulunur. Mısır ümerasından Nevâlî Mehemed Ağa'nın yol harçlığı vermesi ve İstanbul'a giden Mısır hazinesini götüren kafiye dâhil etmesi üzerine Mısır'dan ayrılır (Yöntem, 1948: 538) (Çapan, 2005: 444)<sup>211</sup>. Kaynaklar onun Konya'nın Ilgın kazasında öldüğünde hemfikirdir. Şeyhî ölüm nedeninin taun olduğunu rivayet eder (Şeyhî, 2018: 614). Safâyî şairin ölüm tarihini 1058 olarak verir: "*Gitdi bin elli sekizde nâ-murâdâne Fehîm*<sup>212</sup>" (Çapan, 2005: 444). Ancak Üzgör'ün dikkat çektiği gibi mısranın vezni bozuktur. Tevfik, şairin 1058'de öldüğünü şu mısra ile bildirir "*Bir değirmendir bu dünyâ, un eder bir gün bizi*". Üzgör bu mısranın sahibinin belirtilmediği için şüpheyle yaklaşılması gerektiğini belirtir. İsmail Belîğ ise herhangi bir dayanak göstermeden şairin 1056'da vefat ettiğini kaydeder (İsmail Belîğ, 1985:

<sup>210</sup> Bu şiirler "gurbetüz" ve "der-mezemmet-i Mısır" başlığını taşıyan "Mısır'dan" redifli şiirleridir (Çapan, 2005: 443-444).

<sup>211</sup> Safâyî ve ondan naklen Safvet'te Nevâlî Mehemed Ağa'ya sunulan kasidede şairin Mısır'dan ayrılışına işaret edilir. Kasidenin matla'ı:

Bakinca cünbiş-i mir'ât-ı çarh-ı minâya

Sefer göründü dil-i mübtelâ-yı şeydâya (Çapan, 2005: 444; Güzel, 2012: 531).

<sup>212</sup> Safvet ve Şeyhî de 1058 tarihini verir.

419). Üzgör şairin ölüm tarihi olarak Müstakim-zâde ve Mücîb'in verdiği 1057'yi doğru kabul eder. Gerekçesi ise Müstakîmzâde'nin<sup>213</sup> ve Şefikî adında biri tarafından naklen Mücîb'in<sup>214</sup> verdikleri tarihlerin vezin ve isnat açısından daha doğru olduğunu düşünmesidir. Safvet aşağıdaki beytin şaire ait olduğunu ve beyti mezar taşına nakşedilmesi için söylediğini rivayet eder:

Şerha çekdim dâğ yakdım göz göz etdim sînemi

Tâ görenler<sup>215</sup> mâtemüm târîhin iz'ân eylesün (Güzel, 2012: 534) (Üzgör, 1991: 9).

Yukarıda bahsettiğimiz gibi Fehîm-i Kadîm'in doğum tarihi birincil kaynaklarda belirtilmemesine karşın edebiyat tarihçileri onun 1037/1627 senesinde doğduğu konusunda uzlaşmış gibidir. Bununla birlikte Ali Canip Yöntem bu konuda şüphesini şöyle dile getirir: “Şair Örfî divanını 1637’de yazdığı gibi, 1939’da ölen Murad IV’e de kaside sunmuştur. 10 ve nihayet 12 yaşında bir çocuğun bunları başarabileceğini kabûl etmek çok müşküldür” (Ali Canip Yöntem, 1948: 539). Fehîm Divanı'nın inceleme kısmında Tahir Üzgör, Ali Canip Yöntem’le aynı fikirleri ifade eder ve ekler: “Fehîm’in doğum tarihini 1037/1627 kabûl edersek onun edebiyatımızın harika çocuğu<sup>216</sup> olduğunu da kabûl etmemiz gerektir... Biz de bu umumi kanaate uyup Fehîm’in doğum tarihini şimdilik kaydıyla 1037/1627 olarak kabûl etmekteyiz” (Üzgör, 1991: 4). Üzgör, 1995’te İslam Ansiklopedisine yazdığı maddede şüpheli bir tavır sergiler: “Şehrengîz’ini 1041’de (1631) yazdığı göz önünde tutulursa doğum tarihini daha önceki yıllara götürmek icap eder” (Üzgör, 1995: 295). Fehîm’in arkadaşı olan tezkire yazarı Seyyid Mehmed Rızâ şair hakkında kısaca bilgi verdikten sonra onun “Bir hayât için kazâ bilmem ne nâz eyler bana/Ben şehîd-i gamzeyem ‘Îsâ niyâz eyler bana” matlâlı en güzel gazellerinden birini ve Rızâ’nın nazire yazdığı “müstağnî” redifli gazelini örnek olarak verir (Rızâ, 2017: 180). Nâ’îl-i Kadîm, Şeyh Gâlib, Keçecizâde İzzet Mollâ,

<sup>213</sup> Müstakîmzâde’nin verdiği tarih “vefât-ı şâ’ir”dir.

<sup>214</sup> Mücîb’in verdiği tarih “sahîh oldur ki bin elli yedide gitti Fehîm”dir.

<sup>215</sup> Güzel’in tezinde “görenlik şeklinde”. Üzgör’ün okuyuşunu tercih ettim. Safvet ilk mısraın 1055 tarihini verdiğini söylemektedir (Güzel, 2012: 534). Üzgör ayrıca ikinci mısraın başka nüshalarda “sengümi seyr eyleyen görsün vefât târîhümi” şeklinde de kaydedildiğini ifade eder (Üzgör, 1991: 9).

<sup>216</sup> Genellikle Fehîm’in yazma hâlindeki nüshalarının sonuna konulan bir beyit hakkında İskender Pala aşağıdaki anekdotu aktarır: “Fehîm bir gün cami avlusunda çelik-çomak oynuyormuş. Onun bir çocuk olduğunu ve hele oyunda oynaşta vaktini tükettiğini görerek o güzelim şiipleri kendisinin yazdığına ihtimal vermeyen, vaktinde şairlik iddiasında bulunmuş iki müteşair alaylı bir üslupla; -Hele şuna bak; bir de şairim diyor. Hiç çelik-çomak oynayan çocuk şiiir yazabilir miymiş! diye takılmışlar. Fehîm bu hafife almaya o anda irticalen aşağıdaki beyit ile cevap vermiş: Küçücüktür Fehîm amma ele aldıkça hüner/ Seni meydân-ı belâgatta çelik gibi çeler. Bu vezinli ve kafiyeli cevap o iki nadana yeterli cevap olmaktan öte, çocuk olmanın kabiliyet sahibi olmaya ve hüner göstermeye de mani olmadığını gösterir.” İskender Pala, “Hepsi Önce Çocuktü; Büyüdüler, Şair Oldular”, *Âşinâ Güzeller*, L&M Yay., İstanbul 2002, s. 37.

Fehîm-i Cedîd, Leskofçalı Gâlib, Yenişehirli Avnî, Namık Kemâl ve Alî Emîrî'nin nazire yazdığı<sup>217</sup> bu gazelin yazılışının en iyi ihtimalle tezkirenin telif yılı olan 1640'ta söylendiği varsayılsa on üç yaşındaki bir şairin böylesi bir gazeli yazdığına hükmetmek güç görünüyor. Ayrıca Ali Canip Yöntem'in bahsettiği Urfi divanının istinsahına düştüğü tarihte de kaç yaşında olduğuna dair bir ima bile yoktur:

'Azîz-i dehr kon yâ Rab çu şod târîh-i itmâmeş

Birûn âmed künûz-ı 'Urfî çün Yûsuf zi-çâh-i kilk /Fehîm, Farsça Şiirler-IV

Burada ikinci mısranın ebced hesabı 1066'dır. Bu sayıdan "zi-çâh" tabirinin ebceddeki değeri olan olan 16 ve değeri 3 olan üç izafet tamlaması da çıkarılırsa istinsah tarihi olan 1047/1637'ye ulaşılır. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi bu kıtada şairin yaşıyla ilgili herhangi bir imaya rastlanmaz.

Fehîm'in bir tarikata intisap ettiğine dair kaynaklarda herhangi bir bilgi yoktur. Ancak Gibb'in şairin pitoresk duyusuna örnek olarak verdiği matlaı "Figân ey mevlevî dilber ki çeşm-i fitne-engîzün/Beni öldürmege cem' eylemiş müjgân-ı hûn-rîzün" olan gazeline bir mevlevî semazenin semâ edişi tasviri edilmektedir. Dolayısıyla şairin mevlevî dergâhına gittiği hatta ayinlerine katıldığını tahmin edebiliriz. Şairin yakın arkadaşlarından olan Mezâkî'nin de mevlevî oluşu bu fikri güçlendirir. İzmir Millî Kütüphane'sinde 962 numarada kayıtlı divanının (ist. tar. 1646) müstensihi olan Şemleli-zâde Ahmed'in<sup>218</sup> *Şîve-i Tarikat-i Gülşeniyye* adlı eserinde anlatıldığına göre<sup>219</sup> Fehîm, arkadaşını ziyarete Gülşenî dergâhına gelmiştir:

*"Leyâlî-i mâh-ı Ramazân-ı şerîfden bir leyle-i mübârekede 'ale'l-gafle iki yâr-ı nedîm ve muhibb-i kadîm hüzreme teşrif buyurdılar: Biri sâhib-i dîvan Fehîm Çelebi ve biri hoş-elhân **Kurd Çelebi** dimekle mezkûr ve meşhur idiler; Sâbikan **Kuds-i Şerîf**'de*

<sup>217</sup>Bkz. (Üzgör, 1991: 78-82).

<sup>218</sup> Şiirlerinde Rindî mahlası kullanan Şemleli-zâde Ahmed, Kahire'de Gülşenî tarikatına katılmış ve çile çıkarmıştır. Bir müddet burada kaldıktan sonra Bursa'ya dönmüş ve sıbyan mektebinde hocalık yapmıştır İsmail Belig, 1302: 152-153). İsmail Belig *Güldeste-i Riyâz* adlı eserinde şairin Farsça bir beytine yer verir:

Bîgâne kerde-est me-râ ez-diyâr-i hiş

Tâ geşteem be-ma'ni-i bîgâne âşinâ (1302: 152).

*Beni yurdumdan ayırdı etti yabancı*

*Bileyim diye nedir yabancı'nın manası*

Beytine bakılırsa Rindî de şiirde "bîgâne (yabancı, ayrıkısı)" imge bulmayı hedefleyen tarz-ı tâze şairlerinden etkilenmiştir. Belig'in verdiği iki şiir örneği de Fehîm'in üslubunu hatırlatır. Özellikle ikinci gazelde yer alan aşağıdaki beyit Fehîm bir beytine çok benzer:

*İmeyüp gerden-i cemmâzeyi muhtâc-i derây*

Kays-i şûrîde-sıfat derdle nâlân olalım (1302: 154).

*Eylemem gerden-i cemmâzumu muhtâc-ı derây*

Hasret-i yâr ile girdüm yola nâlân olarak/K. 16-3

<sup>219</sup> Yazmada müstensihinin "Dervîş Ahmed-i Gülşenî ve Rûşenî" olduğu kayıtlıdır. (Fehîm-i Kadîm, 1058: 85b). Bu kişinin Fehîm'in arkadaşı olan Şemleli-zâde Ahmed olduğunu düşünüyoruz.



mu'ârefemiz ve **Haremeynü's-Şerîfeyn**'de hayli mu'âmelemiz olmağın rûy-ı ikbâl, kâlîçe-misâl, pây-endâz-ı kudûmları olmak muhâl idi; Pes ez-iltifât-ı b'i-gâyet ve ihtirâm-ı bî-nihâyet, esnâ-yı germiyyet-i sohbetde bir perdeden mükâlemeye ser âğâz itdiler ki gûyâ kendi hânelerinde suhen-sâz idiler; pes hâkir-i hakir istilâ-yı hayâdan muztaribâne bir nesne bahâne idüp gâh taşra ve gâh içerü girüp çıkup cüst-cûda idim, âyâ fukaradan ne gûnâ kelâm-ı pür-âlâm ire diyü saht perîşân-ahvâl idim; Gerçi bir iki def'a âheste âheste mükâlemelerini temennî ve tereccîde bulundum, bir mikdâr makâm-ı râsta âğâz ve min-haysu'n-nisyân yine perde-i hüseyînîye nağme-sâz olurlardı. El-hâsıl hücre-i tahtânîde olanderîş cümleden ziyâde 'arz-ı hulûs-ı mahsus kılurdu; hemân zamân taşra revân olup a'lâ savt-ı sitem-âlûd ile "‘Ayb değil mi? Bu vikâle(?) midür" didükte kaddüm hamîde ve cebînümden katarât-ı 'arak-ı hayâ pîş-gâh-ı nazar-ı insâf-ı yârâne çekîde oldu; fî'l-cümle fukarâ-yı dîrînenün husus-ı mezbûrda bizüm sun'imuz olmadığı ma'lûmları imiş ki ferdâ yine o dervîşi ta'yîb idüp buyurmuşlar ki "ol dervîş bu vâdîde mecbûr ve ma'zûrdur ki ol sadâ dervîşün değil belkî müsâfiründür; tutalum sâhib-i cürm dervîş imiş ve murâdun te'dîb imiş, niçün hücre-i önüne varup pes-i perdeden dervîş-i ferrâşî dahi "bir mikdâr te'ennî ile musâhabet eylen" dimedikde anlardan ziyâde ref'-i savt itdün" diyü serzeniş kılmışlar; fî'l-hakîka nice zamân bizümle hicâb-âlûd mu'âmele iderdi; pes Fehîm Çelebi ol hîn ziyâde gamgîn iken yine suhen-çînî olup buyurdılar:

Nazm (Hezec)

Benem ol harhar-endûz-ı minnet rûz-ı fitratden

Ki gülçîn olmadum gönlümce bâğ-ı 'ıyş u 'ışretden

Murâdumca felek devr eylemez eylemse de bir dem

Tulû' eyler hezârân necm-i gam burc-ı eflâkden" (Muhyî-i Gülşenî: 1982: 527-528).

Fehîm'in bu Gülşenî şeyhiyle olan dostluğu onu Gülşenîlerle de yakınlaştırmış olabilir.

Divanından öğrenebildiğimiz kadarıyla şairin İstanbul'daki arkadaşları tezkire yazarı Rızâ ve şair Şehrî'dir. Rızâ'nın sakallarının çıkmasına Farsça bir tarih (h. 1050) yazan şair<sup>220</sup>, Rızâ'nın bir gazeline de nazire yazmıştır:

Biz ki tarz-ı Rızâ-pesend olduk

Sihr-i i'câzı da tırâz idelüm/G. 231

<sup>220</sup> Bkz. Farsça Şiirler V.

Rızâ ise yukarıda bahsedilen “müstağnî” redifli gazelinde başka Fehîm’in “rûz u şeb<sup>221</sup>” redifli meşhur na’tını da tanzir etmiştir (Şeyhî, 2018: 1603). Malatyalı Şehrî de Rızâ gibi Fehîm’in bir kıtasında anılmaktadır. Bu kıtada Fehîm, Şehrî’nin oğlunun ölümünün üzerinden çok geçmeden evinin de soyulduğunu *alaylı* bir şekilde haber vermektedir. Fehîm’in bu alaycı tavrı Urî’nin Zuhûrî’ye karşı olan tavrını hatırlatmaktadır:

Hiyel-i çarh-ı dîn-ı şu‘bede-bâz  
 Ki odur Yûsuf’ı iden çâhî  
 Şehrî-i nâ-murâda gör n’itdi  
 Yiridür yaksa ‘âlemi âhı  
 Nâgehân fevt oldu mahdûmı  
 Bu yeterken kazâ-yı nâgehânî  
 Cümle esbâbın itdiler sirkat  
 Bir iki hâne-düzd-i güm-râhî  
 Bârekallâh zihî riyâzet ü zühd  
 Oldı tecrîd mülkinüñ şâhı  
 Kaldı bir hırka içre ‘uryân-ten  
 Tâs-bâzâne cân-ı âgâhı  
 Eyleyüp cübbe câme-i feleki  
 Hem idüp tâs-ı mihr ile mâhı (Fehîm, 1991: 286-87)

Rızâ’nın divanı elde olmadığı için bir karşılaştırma yapamıyoruz ancak Şehrî ile Fehîm’in birbirine yazdığı nazireler çok sayıdadır. Şener Demirel, Şehrî divanında bulunan 134 gazelin 31’inin Fehîm’in 32 gazeliyle nazire ilişkisi içinde olduğunu tespit etmiştir (1999: 50-60). Buluştukları şiir meclislerinde birbirlerine nazireler yazdıkları anlaşılan bu iki şairden Şehrî, Fehîm’in İstanbul’dan ayrılışı veya ölüm haberi üzerine aşağıdaki beyti söylemiştir:

Şehrî el-hâsıl *Fehîm* idi o da oldu ‘adîm  
 Tâze-gûyân-ı Sitanbul’da benümle hem-cevâb (G-12/5)

<sup>221</sup> Matla beyti:

Mihr ü meh kim ‘âlemi seyrân iderler rûz u şeb  
 Nakş-ı lu‘b-engiz-i dünyâya gülerler rûz u şeb (Şeyhî, 2018:1063)

Evliya Çelebi Fehîm’in şairliğini anlatırken bu kasidesine de değinir: “şu‘ârâ ma’beyninde müstesnâdur. Gûyâ zamânınun 'Urî'si ve Sâ'ib'idür. Figâniyyesine ve na't-ı şerifine zamanımız şu‘ârâları nazîre idememişlerdür." Evliya Çelebi, Seyahatname, İstanbul, 1318, c. III. s. 17. Ayrıca bu na'ta yazılan nazireler için Güler, Zülfi (2009). “Rûz u Şeb Redifli Üç Na't”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 553-578 ve Gündüz, Erol (2012). “Subhîzâde Feyzî'nin Fehîm-i Kadîm, Nâ'ilî-i Kadîm ve Neşâtiye Yazdığı Nazireler”, *Turkish Studies*, 7/3, 1395-1414.

Yukarıda sıralanan gazellerin hangisinin zemin şiir hangisinin nazire olduğu bilinmiyor. Ancak söz konusu beyitte geçen “hem-cevâb” tabiri şairlerin karşılıklı nazire yazdıklarını açık bir şekilde ortaya koyuyor. Fehîm’in aşağıdaki gazelinde ise şairlerin beraber gittikleri bir âlem tasvir edilmektedir. Her iki gazelden anlaşıldığına göre tasvir edilen “ma’şûk” şaraptır:

1. ‘Aks-i ruhıyla çeşmümüzi pür-nem eyledük  
Gülzâr-ı ‘aşkı ateş ile hurrem eyledük
2. Zülfinde dūd-ı âha olup pîç ü tâb-bahş  
Sünbüllerini bâğ-ı gamun derhem eyledük
3. Câm-ı cihân-nümâ ki bize hüsn-i yârdur  
Keyf-i nezâresiyle ‘aceb âlem eyledük
4. Evvel bakışda itdi gam-ı ‘akldan halâs  
Bî-hûşî-i nigâh ile def’-i gam eyledük
5. Şehrî ile Fehîm idüp i’câz-ı ‘aşkı fâş  
Sihri bedîhede nigeşin mülzem eyledük/G. 173

Aşağıdaki gazel ise aynı maceranın Şehrî’nin perspektifinden anlatımıdır:

1. Nezzâre-i ruh ile dili hurrem eyledük  
Mest-i câm-ı hüsn ile def’-i gam eyledük
2. Geh gamzesiyle gâh nigâh ile bahs idüp  
Harf-i vefâda birbirümüz mülzem eyledük
3. Evvel nazarda perde-i şermin kılup güşâd  
Âhir o ‘işvekâr ile çok ‘âlem eyledük
4. İtdük havâle h’âhiş-i vuslat-terâneyi  
Sabr-ı edeb-nüvâzun işin der-hem eyledük
5. Hem-râhî-i Fehîm ile n’itdükse eyledük  
Ol bezm-gâha Şehrîyi de mahrem eyledük/G. 83

Fehîm’in etkilendiği şairlerin başında sırasıyla Cevrî, Nef’î ve Mantıkî gelir. Çağdaşları olan -yukarıda bahsettiğimiz Şehrî’den başka- Mezâkî, Vecdî, Nâ’îlî, Tıflî, Neşâtî ile -kimin kime yazdığı anlaşılacakla beraber- nazire ilişkisi içinde olan gazelleri bulunur. Kendisine nazire yazanlar arasında ise Bursalı İffet, Erzurumlu Zihnî, Fevzî, Feyzî, Hersekli Ârif Hikmet, Nâbî, Nedîm, Şeyh Gâlib, Sünbülzâde Vehbî<sup>222</sup>, Safvetî, Sıdkî Paşa, Tecellî, Leskofçalı Gâlib, Yenişehirli Âvnî vb. birçok şair bulunur.

<sup>222</sup> 40. Mezâyâ-yı hayâlim muhtefî fehîm-i fehîmâdan  
Sükût eylerdi Nef’î şimdi Bâkî olsa dünyâda/ K. 62 Sünbülzâde Vehbî

### 3.4. Fehîm'in Eserleri

#### 3.4.1. Divan

Fehîm divanı ilk defa 1934 yılında Sadettin Nüzhet Ergun tarafından yayımlanmıştır. Bu yayında 16 kaside, 1 terci-bend, 2 terki-bend, 1 müsemmen, 8 tarih olmak üzere 15 kıta, 285 gazel ve 53 rubai bulunmaktadır<sup>223</sup>. Divan ikinci defa Suzan Caferoğlu tarafından 1941 yılında mezuniyet tezi olarak hazırlanmıştır. İstanbul'da bulunan dört nüsha esas alınarak hazırlanan söz konusu tenkitli neşir, İstanbul Üniversitesi'nin internet sitesinde<sup>224</sup> verilen bilgiye göre Arap alfabesiyle yazılmıştır<sup>225</sup>. Divan üzerine son çalışma ise 1985 yılında doktora tezi olarak Tahir Üzgör tarafından yapılmıştır. Bu çalışma hazırlanan divanlar içerisindeki en mükemmeli olup 17 kaside, 1 terci-bend, 3 terki-bend, 1 müsemmen, 18 kıta (ikisi Farsça), 296 gazel (üçü Farsça), 59 rubaiyi (üçü Farsça) havidir<sup>226</sup>. Doktora çalışması 1991 yılında yayımlanmıştır. İncelememize esas aldığımız çalışma doktora tezinin yayımlanmış hâlidir<sup>227</sup>. Bunun yanında çalışmamızda zaman zaman aralarında Üzgör'ün de kullanmış olduğu yazma eserlere başvurulmuştur. Bunların içinde en önemlisi İzmir Milli Kütüphanesi'nde 932 numarayla kayıtlı olan nüshadır. Söz konusu nüshanın müstensihisi Fehîm'in arkadaşı ve Şîve-i Tarikat-i Gülşeniyye'nin yazarı olan Şemleli-zâde Ahmed-i Gülşenî'dir. Yazmanın istinsah edildiği tarih olan 10 Şaban 1056/21 Eylül 1046'da Fehîm henüz hayattadır (Fehîm-i Kadîm, 1056: 85b).

Saadettin Nüzhet Ergun ve Tahir Üzgör neşirlerinde bulunmayan bir tarih beytini Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi'nde Cod. Turc. 70'de kayıtlı olan divan nüshasından Fehîm divanına küçük bir katkı olması için buraya kaydediyoruz:

Târîh Berây-i Maktûl Kapudan Piyâle Paşa<sup>228</sup>

Olunca katl didi sâkî-i ecel ana târîh

Vehbî Fehîm'in bir gazelini de tahmis etmiştir. bkz. Sünbülzâde Vehbî M. 81

<sup>223</sup> Ergun, Sadeddin Nüzhet (1934). *Fehîm*, Kanaat Kütüphanesi, Ankara.

<sup>224</sup> [http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr\\_TR/default\\_tr/search/results?qu=%22suzan+cafero%C4%9Flu%22&te=](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/results?qu=%22suzan+cafero%C4%9Flu%22&te=) (Erişim tarihi: 15.11.2022).

<sup>225</sup> Caferoğlu, Suzan (1941). *Mustafa Fehim-i Kadim (Hayatı, Eseri, Divanının Tenkitli Neşri ve Sanatkârlığı)*, (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

<sup>226</sup> Üzgör, Tahir (1985). *Fehîm-i Kadîm Dîvânı*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.

<sup>227</sup> Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

<sup>228</sup> Söz konusu tarihin başlığı Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan bir başka yazma nüshada "Bedihe der-Katl-i Piyâle Paşa Merhûm" şeklindedir (Fehîm-i Kadîm, 1183: 111a).

Çeküb piyâle-i mevti hayât buldı Piyâle/h.1048-m.1638 (Fehîm-i Kadîm, ts.b: 111a).

Üzgör neşrindeki 55. rubaiye, şairin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Şehrengîz'inde de tesadüf edilir. Muhtevasından hareketle söz konusu rubainin Şehrengîz'de yer almasının daha uygun olacağı kanaatindeyiz:

Nâgâh seher-veş açılıp şalvârı

Hürşidinüñ eyledi zühür-ı envârı

Bedr içre Fehîm olsa hilâl itme'aceb

Seyr eyle şikâf-ı cüfte-i dildârı (Fehîm-i Kadîm, ts.a: 60a)

Fehîm'in bir kıtasında yer alan aşağıdaki beytin ilk mısraı, 55. rubainin üçüncü mısrandaki imgeyle tamamen aynıdır:

Dem-i vuslatda dedüm bedrde mânend-i hilâl

Tiğ gösterme Fehîm'e siperünden kat'â/Kıt'a-7-1

### 3.4.2. Şehrengîz

Fehîm'in yayımlanmamış tek eseri olan şehrengizinin bir nüshası, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde TY. 2932 numarada kayıtlı olan Fehîm külliyyatının 60a-64b sayfaları arasındadır. Fehîm hakkında yapılan birçok araştırmada Şehrengîz'in sadece yukarıdaki nüshasından söz edilmektedir (Üzgör, 1995: 296; Ekinci, 2013: 752). Jan Schmidt'in hazırladığı Leiden Üniversitesi ve Hollanda'daki diğer koleksiyonlarda bulunan Türkçe yazma eserler kataloğuna göre Şehrengîz'in bir nüshası da Leiden Üniversitesi Kütüphanesi'nde Cod. Or. 1088 numarada 40a-42a ve 47a-48b sayfaları arasında kayıtlıdır (2000: 393). Söz konusu katalogta verilen Şehrengîz'in ilk iki mısraı İstanbul nüshasıyla örtüşmektedir (2000: 393). Bununla birlikte Schmidt'in, Şehrengîz'in son sayfası (48b) olarak verdiği sayfada yer alan şiir Fehîm'e değil Bahâyî'ye aittir (2000: 397). Bu bilgilerden hareketle Leiden nüshasının eksik bir nüsha olduğunu tahmin ediyoruz.

İstanbul şehrengizleri arasında sayılan söz konusu Şehrengîz'in ikinci rubaisinde Fehîm, adını zikretmektedir. “Der-Vasf-ı Mehrez” başlığını taşıyan ilk mesnevinin 12. beytinde şairin mahlası “Fehmî” olarak yazılmıştır:

*Fehmi-i hîz gerçi şâ'irdür*

*Vaşf-ı medhüñde lîk kâşırdu*

Bu tercih, beyti Şehrengîz'in vezni olan *fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün* veznine uydurmak için yapılmış olmalıdır.

Fehîm'in Şehrengîz'inde yer alan nazım şekilleri mesnevi, rubai, gazel ve kıtadır. Eserin kompozisyonu şu şekildedir: dört rubai, “der-vasf-ı mehrez” (14 beyit), “der-şikâyet-i çerh (14 beyit), “der-şikâyet-i tâli’-i hod” (22 beyit), der-vasf-ı zillet-i hod” (17 beyit), “der-vasf-ı ‘acz-i hod” (9 beyit), sebeb-i te’lif (41 beyit), bir rubai, aralarında Fehîm'in de bulunduğu 17 kişinin fiziksel özellikleri, oturdukları semtler ve ücretleriyle<sup>229</sup> tanıtıldığı mesnevinin asıl bölümü (106 beyit), bir gazel (5 beyit), hatime bölümü (18 beyit), bir kıta (beş beyit), Hammâl-zâde'nin ağzından söylediği bir gazel (beş beyitlik), babasının ağzından söylediği bir gazel (7 beyitlik).

“Hâtîme” bölümünde eserin telif tarihini belirten bir beyit yer alır:

Didi târîh muğlimân-ı Rûm

“شهر انگیز جمله حیز شوم”<sup>230</sup> (Fehîm-i Kadîm, 1048: 64a)

Bununla beraber, ikinci mısranın ebceddeki karşılığı -esreler de dâhil edildiği takdirde- 844'ü verir. Bu tarih Fehîm'in ölüm tarihinden iki asır öncedir.

Fehîm, eserinin sonlarında “Târîh-i İhrâk” başlıklı kıtasında “Sûfinûs” adında bir yerin yakılmasından bahsetmektedir. Şehrengîz'in İstanbul nüshasında geçen aşağıdaki beyitten Sûfinûs'un bir yer adı olduğu anlaşılmaktadır:

Şûfînûs olalı hârâb u yebâb

Oldılar cümle puşt hâne-hârâb (Fehîm-i Kadîm, 1048: 64a).

Söz konusu kıtanın son mısraındaki şu ifadeler olayın tarihini verir: “ای وای احتراقی”<sup>231</sup> (h.1041/m.1631-32) (Fehîm-i Kadîm, 1048: 64b). Üzgör'ün İslam Ansiklopedisi'ne yazdığı maddede geçen “ayrıca Şehrengîz'ini 1041'de (1631) yazdığı göz önünde tutulursa doğum tarihini daha önceki yıllara götürmek icap eder” (1995: 295) ifadeleri bu tarih kıtasından hareketle söylenmiş olabilir. Eğer durum böyleyse Üzgör'ün söz konusu tarihi, Şehrengîz'in telif tarihi olarak aldığı anlaşılmaktadır. Oysa bu tarih kıtası adı geçen yerin yakılması için söylenmiştir. Bununla birlikte eserin telif tarihi ile olayın tarihi aynı olabilir.

Eser hakkında ilk bilgileri veren Mustafa İzzet Deliçay'ın yorumu şöyledir: “Fehîm'in şehrengizi baştanbaşa hezilimiz, galiz kelime ve tabirlerle dolu, müstehcen bir eserdir. Gerçi gülmek için yazmışsa da pek kaba olmuştur. Külhan edebiyatına

<sup>229</sup> Fatma Sabiha Kutlar, Fehîm'in şehrengizi ile “Narh-nâme-i Dilberân” ve özellikle “Dellâk-nâme-i Dil-güşâ” adlı eserlerin muhteva ve dilberlerin tasvirleri bakımından birbirine benzediğine dikkat çeker (2009: 4).

<sup>230</sup> “Şehr-engîz-i cümle hîz-i şûm”. Söz konusu beyti veren Mustafa İzzet Deliçay ise tarihi 1287 olarak hesaplamıştır: “Bununla beraber yukarıdaki tarih doğru olduğu takdirde -1287- bahsettiğimiz Fehîm olduğu da şüpheye girer. O hâlde Hanyalı Fehîm İbrahim -tevellüdü=1228- olması muhtemeldir.” (1936: 63).

<sup>231</sup> “Ey vây ihtirâk-i Sûfinûs”. Mısranın tamamı “Ey vây ihtirâk-i Sûfinûs-âbâddur”

*numune sayılsa layıktır.*” (1936: 63). Fehîm’in şehrengizi, dönemin argo kelime ve ifadelerini yansıtmaları bakımından önemlidir. Eserde kullanılan argo ifadeler Nef’î’nin *Sihâm-ı Kazâ*’sında bulunan argo kelimelerle paralellik gösterir. Şehrengîz’de Türkçe kelimeler Arapça kaidelere göre çekimlenerek hibrit kelimeler türetilmiştir. Örneğin, Türkçe “نیکش” ism-i mekân olarak çekimlenerek “مَسْکَش” kelimesi oluşturulmuştur (Fehîm-i Kadîm, ts.a: 61b, 62a). Söz konusu şehrengiz baştan sona bir tür parodisidir. Kimi yerlerde Bâkî’nin beyitlerinin parodisi de yapılmıştır:

Hasret-i kîr ile niçe yanam

Hây kâfir hele müselmânem (Fehîm-i Kadîm, ts.a: 60b)

Bunca cevri ü cefâ bana nice bir

Hây kâfir hele müselmânem/Bâkî G. 330-5

Dâne-i hâl-i künuma her dem

Niçe şabr eylesün bakup âdem (Fehîm-i Kadîm, ts.a: 61a)

Dâne-i hâline bak cennet-i ruhsârında

Nice bir şabr eylesün Allâhı seversen âdem/Bâkî G. 331-4

### 3.4.3. Bahr-i Tavîl

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde TY. 2932 numarada kayıtlı olan yazmanın 65a-66b sayfaları arasındadır. Eser Yunus Kaplan tarafından yayımlanmıştır<sup>232</sup>. Fehîm bahr-i tavîlinde “Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Türk, Acem ve kendi ağzından olmak üzere dokuz farklı dil ve lehçeyi taklit etmiştir.” (Kaplan, 2016: 172). Taklit edilen her şivede “sayıları 46 ile 51 arasında değişen “fe’îlâtün” tef’ileleri” bulunur. Kimi zaman “fâ’îlâtün” ve son tef’ilelerde “fa’lün” tef’ilesiyle de karşılaşılır. Eserde veznin aksadığı yerler de bulunmaktadır. Fehîm, farklı milletlerden insanları konuşturarak çeşitli dillerden ve şivelerden birçok kelimeye de şiirinde yer vermiştir. Bahr-i Tavîl de Şehrengîz gibi müstehcen ifadelerle doludur (Kaplan, 2016: 172).

### 3.4.4. Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde TY. 2932 numarada kayıtlı olan yazmanın 66b-73a sayfaları arasındadır. Eser Ramazan Ekinci tarafından yayımlanmıştır. Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn bir mukaddimeyle başlar; bunu

<sup>232</sup> Eser Yunus Kaplan tarafından yayımlanmıştır. Kaplan, Yunus (2016). “Fehîm-i Kadîm’in Bahr-i Tavîl’i”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 16, 167-176.

takip eden yetmiş iki latife ve Nasreddin Hoca'ya ait on üç fikra ile sona erer. Eserdeki latifelerin önemli bir bölümü Câmî'nin Bahâristân adlı eserinden tercüme edilmiştir (Ekinci, 2013: 753-754)<sup>233</sup>. Ekinci, Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn ve Durûb-ı Emsâl-i Türkî'nin sadece bir yazmada görülmesi, şairin mahlasının bulunmaması ve ikisinin de Külliyyat'a düşülen temmet kaydından sonra gelmesinin bu eserlerin Fehîm'e ait olamayacağı şüphesini kuvvetlendirdiğini belirtir (Ekinci, 2015: 165-65).

### 3.4.5. Durûb-ı Emsâl-i Türkî

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde TY. 2932 numarada kayıtlı olan yazmanın TY. 2932 73a-77b sayfaları arasındadır. Durûb-ı Emsâl-i Türkî adlı eserde 693 söz bulunmaktadır. "Bu 693 sözün önemli bir kısmı atasözü, kalan kısmı ise deyim, alkış, kargış, nidâ, âyet ve hadis tercümesi, Arapça ve Farsça kelâm-ı kibârlardan meydana gelmektedir"<sup>234</sup> (Ekinci, 2015: 166-167).

## 3.5. 'Urfî ve Fehîm'in Gazellerinin Mukayesesi

### 3.5.1. Söylem Türleri

İkinci bölümde gösterildiği gibi başlangıçta âşıkâne temaların hâkim olduğu gazel zamanla değişerek daha esnek bir yapıya bürünmüş ve âşıkâne temaların yanında hamriye, suhf, zühdiyye kalenderiyye, medhiyye vb. söylem türleri de gazele dâhil edilmiştir. Buna rağmen âşıkâne temalar hâlâ belirli düzeylerde gazelin çekirdeği olma özelliğini muhafaza eder. Öğretici tasavvufî gazellerde dahi söz genellikle aşk temasına getirilir.

Urfî ve Fehîm'in gazellerinin büyük çoğunluğunda aşk teması işlenmekle birlikte kalenderî, irfânî, felsefî ve fahriyye söylem türlerine de rastlanır. Vukû söylem türü ise Urfî'nin muhtemelen İran'da iken yazdığı ilk dönem gazellerinde görülmektedir. Fehîm'in vukû üslubuna yakınsayan gazelleri daha çok Bâkî, Nefî ve Şeyhülislam Yahyâ çizgisinin etkisiyle olmalıdır.

#### 3.5.1.1. Kalenderî Gazel

Kalender kelimesinin hangi dile ait olduğu şimdiye kadar açıklığa kavuşturulmamıştır. Kelimenin Sankrit, Farsça veya Yunancadan geçtiğine dair çeşitli

<sup>233</sup> Ekinci, Ramazan (2013), "Fehîm-i Kadîm'in Latifeleri Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn", *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/4, 749- 768.

<sup>234</sup> Ekinci, Ramazan (2015), "Fehîm-i Kadîm'e Mâl Edilen Bir Atasözleri Kitapçığı: Durûb-ı Emsâl-i Türkî", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/1 Yaz-Summer. s. 163-85. Bu tarz şive takdiliyle yazılan hezl kabilinden eserler 16. asıran itibaren Safevî edebiyatında da görülmeye başlanır.



görüşler vardır. Kelimenin Farsça “iri yarı, kaba” anlamına gelen *kelânter*den veya yine aynı anlamda Yunanca *kaletoz* kelimesinden geldiği ileri sürülmüştür. Kimileri Sankrit dilinde “töreyi bozan” anlamına gelen *kâlândârâ* kelimesini kalenderin kökeni sayar (Azamat, 2001: 253). Şefî’î Kedkenî ise kalender kelimesinin kökeninin Farsça *kâlenger* olabileceğini söyler. Ona göre “kâ”, *kâlîve* “deli” örneğinde görüldüğü gibi bir ön ektir. *Lenger* ise “toplanma mekân” anlamındadır. Fars edebiyatında ilk defa h. 5. asırda kullanılmaya başlanan kalender kelimesi bu dönemlerde daima mekân ismi olarak kullanılmıştır (Şefî’î Kedkenî, 1389: 44)<sup>235</sup>. Ferîdüddîn Attâr’ın *Mantuku’t-Tayr* adlı eserinde geçen bir hikâyeye bunu açık bir şekilde göstermektedir. Söz konusu hikâyede İran’a gelen bir Arap, kumar oynanan bir “kalender”e girer ve üstündeki elbiseler dâhil her şeyini kaybedip oradan çıkar<sup>236</sup> (1389: 45). Kalender kelimesinin bir kişiye işaret etmesi h. 7. asırdan sonradır. Şefî’î Kedkenî bu durumu dildeki en az çaba ilkesiyle izah eder: İlk olarak *kalender kalenderî*den daha kısadır ve aruz veznine daha rahat uydurulabilir. İkinci bir sebep olarak Farsçanın yapısını gösterir. Birçok şiirde görülen ve “kalenderdeki rint” anlamına gelen *rind-i kalender* isim tamlaması sonraları sıfat tamlaması olarak düşünülerek “kalender rint” anlamında kullanılır olmuştur (1389: 45). Kalender kelimesi başlagıçta kumarbaz, serseri, ipsiz sapsız gibi olumsuz anlamlara sahiptir. Şefî’î Kedkenî, kalenderin olumlu bir anlam kazanmasının Senâyî, Attâr, Mevlânâ, Irâkî gibi şairler ve özellikle Hâfız-ı Şîrâzî sayesinde olduğunu belirtir (1389: 29). *Rind*, *evbâş*, *kallâş*, *harâbâtî*, *ayyâr* kelimeleri kalender kelimesiyle eş anlamlı veya yakın anlamlı olan kelimelerdir (Miller, 2016: xiii). Mevlânâ’nın babası Bahâüddîn Veled bir eserinde, rindi lugavi anlamıyla, hapse atılması gereken hırsız, gaspçı, zındık vb. kişi anlamıyla kullanır. Çağdaşı Ferîdüddîn Attâr ise tam tersine rindi bir ârif olarak görür.

Şefî’î Kedkenî h. 3. asrın ikinci yarısında Horasan’da dört temel eğilim görüldüğünü söyler: 1. Kerrâmiyye 2. Melâmetiyye 3. Sûfiyye 4. Fütüvvet. Dört eğilimin de esasını zühd fikri oluşturur Bu yolları birbirinden ayıran öne çıkardıkları değerlerdir. Örneğin, fütüvvet “civanmerd”lik anlayışı doğrultusunda yardımlaşmayı öne çıkarırken melâmîlik riyadan arınmayı vurgular. Öne çıkarılan fikirler diğer eğilimlerde de görülebilir (1389: 22-24, 27). Pratikte birbirine yakın olan bu gruplar, h.

<sup>235</sup> Şefî’î Kedkenî, kelimenin görüldüğü Farsça ilk metinlerden hareketle “kalenderî”nin kişinin sıfatı olarak veya mekân ismi olarak kullanıldığını söyler (Şefî’î Kedkenî, 1389: 43-44).

<sup>236</sup> Gofî mi-reftem hîrâmân der-rehî  
Uftâdem ber-i kalender nâgehî  
*Yolun birinde gezerken yolum bir kalendere düştü.*

4. asrın sonlarından itibaren değişmişler ve içlerinden başka gruplar türemiştir. Bu gruplardan biri de ilk dönem melâmîliğinden doğan ve melâmet düşüncesini aşırı bir seviyeye taşıyan kalenderîliktir (1389: 28).

11. yüzyıl Fars edebiyatında yeni türlerin ortaya çıktığı görülür. Bunlardan biri de “kalenderiye”dir. 11. yüzyıl Fars edebiyatı ile yeni türlerin (hamriye, tardiye vb.) belirdiği 8. yüzyıl Arap edebiyatı arasında benzerlikler bulan Matthew Thomas Miller, 11. yüzyıl Fars edebiyatını değerlendirirken kendisinden önce bazı araştırmacıların (mesela Hamori ve Kennedy<sup>237</sup>) Arap edebiyatında edebî türlerin ortaya çıkışı ve gelişimini izah etmekte kullandıkları “karşı tür (counter-genre)<sup>238</sup>” kavramından faydalanır. Miller, temel olarak kalenderiye türünün medhiye, zühdiye ve mev’iza türlerine karşı olarak ve onların parodisi<sup>239</sup> olarak ortaya çıktığı görüşündedir. Ona göre bu türlerde yüceltilen ne varsa kalenderiyelerde alay konusu edilerek tersi yüceltilir. Mescid yerine, hac yolculuğuna benzetilerek harâbâta gitmenin övülmesi, hârâbâtta “peser”lerin veya pîr-i mugânın kasidelerdeki medih bölümlerine öykünülerek övülmesi (*mock-panegyric*), medhiyelerde bulunan fahriye yerine serserilik, ayyaşlık, kumarbazlık gibi dinî ve toplumsal normlara göre övünülemeyecek kimi hasletlerle övünme (*mock-fakhr*) bu türün özellikleri arasında yer alır (Miller, 2016: 66-115). Miller’e göre Kalenderî şiirin mekânı sultanın sarayı ve sufi tekkeleri değil saray istiaresinin alaya alındığı kumarhane, meyhane, harâbât gibi daha periferde kalan yerlerdir. Şair artık bir vaiz, zahid veya meddah kimliğiyle değil tam tersine “muğ”ları metheden bir kâfir personasıyla karşımıza çıkar (2016: 83). Kalenderiye özelliği gösteren şiirler Hâfız-ı Şîrâzî’nin politematik gazellerinde çoğunlukla birkaç beyit içerisinde kendine yer bulur ancak Senâyî, Attâr ve Irâkî’nin birçok gazeline bütün bir gazele yayılır. Miller’in eserinde incelediği üç şairin şiirlerindeki gibi tamamen kalenderî unsurlar barındıran şiirler Fars ve Türk edebiyatlarında giderek azalmıştır.

### 3.5.1.1.1. Urfî ve Fehîm’de Kalenderî Gazel

Sebk-i Irâkî şairlerinin, şiirlerinde rint-zahit, meyhane-tekke, küfr-dîn, kible-harâbât vb. karşıtlıklara sıklıkla yer verdikleri bilinmektedir. Özellikle Hâfız-ı Şîrâzî,

<sup>237</sup> Gazelin gelişimini anlattığımız ilk bölümde bu konu hakkında Hamori ve Kennedy’den bazı örneklere yer vermiştik.

<sup>238</sup> “Counter-genre” teorisi belirli açılardan Şems-i Kays’ın nakl kavramına benzer.

<sup>239</sup> Fehîm’in Şehrengîz’i tamamen parodik bir yapıdadır. Bu parodik yapı eserdeki kimi beyitlerin 17. asra örnek teşkil eden şair Bâkî’nin gazellerindeki beyitlerin ya lafzen ya da manen iktibas edilmesiyle gerçekleşir. Bununla beraber söz konusu beyitler anlamca tersine çevrilmiş (*nakîza*) bir hâlde bulunur. 17. asırda gerek Fars edebiyatında gerekse Osmanlı edebiyatında yeni bir tarzın (o dönemde “tarz-ı tâze” denen sebk-i Hindî) yükselişine paralel olarak parodik eserlerde de bir artış gözlenir.

gazellerinde söz konusu söyleme sıklıkla yer veren şairlerin başında gelir ancak bu söylemi şiirin bütününde kullandığı bir gazeli yoktur. Urî ve Fehîm'in divanında kalenderî söylemin bütün beyitlere yayıldığı birer gazel bulunur. Her iki gazelin vezin, kafiye ve redifleri aynıdır. Urî'nin gazelini yazarken Hâfız'ın 10. gazelinden yola çıktığını, Fehîm'in ise Urî'yi takip ettiğini düşünüyoruz. Hâfız'ın gazelinin ilk üç beyti aşağıdaki gibidir:

1. Dûş ez-mescid sûy-i meyhâne âmed pîr-i mâ

Çîst yârân-i tarîkatba'd ez-în tedbir-i mâ?

2. Mâ mürîdân rûy sûy-i kible çun ârîm? Çun

Rûy sûy-i hâne-i hammâr dâred pîr-i mâ

3. Der-harâbât-ı tarikat mâ be-hem menzil şevim

K'in çunîn reftest der-ahd-i ezel takdir-i mâ

*Dün gece mescitten meyhâneye geldi pirimiz.*

*Yoldaşlar, tarikat arkadaşları!*

*Ne olacak bundan böyle tedbirimiz?*

*Biz yüzümüzü kibleye nasıl çeviririz?*

*Yüzünü meyhaneye çevirmiş zira pirimiz*

*Biz de yurt tutalım bu yolun meyhanesinde*

*Yazgımız böyle yazılmış zira ezelde (Kanar, 2011: 64-65)*

Hâfız divanının önemli şerhlerinden birini yazan Sudî-i Bosnavî, alıntıladığımız bu üç beytin Mantıku't-Tayr'da anlatılan Şeyh San'ân hikâyesine telmih olduğunu söyler<sup>240</sup>: "... bu gazelin üç beyti Şeyh-i San'ân yan'nî Abdu't-rezzâk-ı Yemenî kıssasına

<sup>240</sup> Nasrullah Pürcevâdî, bu beytte Mantıku't-Tayr'da anlatılan Şeyh San'ân hikâyesine değil Attâr'ın bir gazelinde konu edilen Hallâc-ı Mansûr hikâyesine telmih olduğunu öne sürer. Gazelin açılışı oldukça benzerdir:

1. Pîr-i mâ vakt-i seher bîdâr şod

Ez-der-i mescid ber-i hammâr şod

2. Ez-miyân-i halka-i merdân-ı dîn

Der-miyân-ı halka-i zünnâr şod

*Pirimiz seher vakti uyandı*

*Mescitten çıkıp meyhaneye vardı*

*Din erlerinin halkasından çıkıp*

*Zünnâr halkasına girdi*

Gazelin devamında "pîr"ın meyhanede şarap içmesi, halkın, pirin "küffara karışmasından" duydukları şaşkınlıktan ve pirin rüsva oluşundan bahsedilir. Bu kişinin gazelin sonlarında Hallâc-ı Mansûr olduğu söylenir. Pürcevâdî'nin itirazının temelini, Şeyh San'ân hikâyesinde herhangi bir irfânî yönün olmadığı fikri oluşturur. Yazar, Attâr'ın ve Hâfız'ın gazellerinde bir irfânî makamdan diğerine geçişin işlendiğini belirtir. Araştırmacıyı bu fikre götüren Şeyh San'ân hikâyesinin ikinci kısmında Şeyh'in tövbe etmesi ve Rum ülkesinden dönmesidir. Pürcevâdî'nin yukarıdaki görüşlerini aktaran Said Hamidiyan yazarın görüşüne Şeyh San'ân hikâyesinin ilk kısmında hâlâ irfânî bir yönün baki kaldığını belirterek karşı çıkar (Hamidiyan, 1389: 847-848).

*telmîhdir ki anın kıssasında Türkîce bir kitâb söylenmiştir ve Fârisîde Şeyh ‘Attâr hazretleri Mantıku’t-Tayr’da bunun ahvâlin beyân için bir mufassal hikâyet getürmüştür ki ol kitâbın andan mutavvel hikâyesi yokdur ki evveli budur.”* (Sûdî-i Bosnevî, 2020: 352). Şeyh’in şarap içene kadar olan serüveni kısaca şöyledir: Rüyasında Rum diyarında bir puta secde ettiğini gören Şeyh San’ân dört yüz müridiyle beraber Rum’a gelir. Burada Rum Kayseri’nin kızına âşık olur. Müritleri onu vageçirmeye çalışır ancak başarısız olurlar. Hristiyan kızı, Şeyh’e, vuslatına ermek istiyorsa kendisine sunduğu dört seçenekten birini yerine getirmesi gerektiğini söyler. Bu dört seçenek arasından Şeyh’in tercihi şarap içmek olur. Şeyh San’ân’ı tapınak/meyhaneye<sup>241</sup> götürürler ve Şeyh, Hristiyan kızının sunduğu içkiyi içer. Mantıku’t-Tayr’ın en eski Türkçe tercümesini yapan Gülşehrî aynı adlı eserinde bizi ilgilendiren bölümleri şöyle çevirmiştir:

- 321 Var-ıdı San’ân şarında bir ulu/Gönli deryâ vü içi dürler tolu  
 322 ‘Abdurezzâk idi ol ulu adı/Kim bilişdürür-idi Hakk’a yadı  
 ...  
 325 Kaç mürîdi var-ıdı dirisem uz/Var ola-y-ıdı iki kez iki yüz  
 ...  
 332 Olmış-iken gönli ‘ilm-ile tolu/Bir gice düşünde görür ol ulu  
 333 Kim Harem’den Rûm milkine gelür/İleyinde bir bütün secde kılur  
 334 Eyle düşde büt katında yir öper/Kim sanasın Tanrı diyüben tapar  
 ...  
 343 Bana bir iş düşdi gelün gidelüm/Rûm’a vü bu müşkili hall idelüm  
 344 Bize bir Rûm iline varmak gerek/Bu düşün ta‘bîrini sormak gerek  
 ...  
 436 Ol biri eydür ki yârânlar-ıla/Gel gidelüm Ka‘be’ye kamu bile  
 437 Şeyh eydür Ka‘be’yi ko deyr uş /Ol büt-ile şimdi bize deyr hôş  
 ...  
 486 Pes kız eydür oldun-ısa merdikâr/Dörd işi kılmak gereksin ihtiyâr  
 487 Secde kıl bütlere vü Kur’ân’ı yak/Hamr iç îmânunı gözden bırak  
 488 Şeyh eydür hamrı kıldum ihtiyâr/İlla üçü bana degül sâzkâr  
 489 Yüzüne karşı içem hamrı latîf/İlla ol üçüyle olmayam harîf  
 ...

<sup>241</sup> Muğların tapınakları veya Hristiyanların kiliseleri için kullanılan “deyr” kelimesini mutasavvıflar mecazen meyhane anlamında da kullanırlar.

495 Şeyhi çün andan aluban gıtdiler/Mugların deyri dapa ilettiler

496 Aldı ol ma‘şuk bir câmı ele/Sundı şeyhe sâgârı dir iç hele (Gülşehrî, ts.: 21-31).

Aşağıda yer verdiğimiz gazeller de temel olarak bu konuyu ele alan gazellerdendir. Ancak Hâfız’ın gazelerinden farklı olarak her iki şair de tahkiye yöntemini kullanmıştır<sup>242</sup>. Fehîm’in gazelerinde tahkiye üslubuna zaman zaman rastlanmakla beraber tahkiyenin gazelin merkezine yerleştiği yegâne gazeli budur. Urî ise bu üslubu birkaç gazeline daha denemiştir. Gazellerin konusunu zahitlik yolunu tutan âşıkın, tapınak/meyhaden gelen bir kişi tarafından (Fehîm’in gazeline “muğbeçe-i bâde-furûş”, Urî’de ise “sanem-i bâde-furûş”) tekrar meyhaneye gelmeye ikna edilmesi oluşturur. Gazellerin vezin (*fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlün*) ve kafiyeleri de aynıdır. “*Bîhude-kûş, hûş, nûş, zünnâr be-dûş, bâde-furûş, hurûş, dûş-a-dûş, hâmûş*” gibi kafiyelerde kullanılan kelimelerin de birçoğu aynıdır. “*İslâm, savma’a, büt, kadeh, bâzâr*” kullanılan ortak kelimelerdir. Bütün bu ortaklıklar bizi Fehîm’in gazelerini yazarken Urî’nin gazelerini esas aldığı (buna belki nazire de demek mümkündür ancak belagat kitaplarında nazire aynı dilde yazılan şiirler için kullanıldığından bu terimi tercih etmedik) sonucuna götürmektedir. Her iki şiirde görülen kafiye tekrarları (ki bu genel olarak sebk-i Hindî şiirinin ortak bir yönüdür) bile benzerdir. Fehîm’de “furûş, nûş, hûş, kûş, dûş, hamûş”; Urî’de “kûş, nûş (3 kez), dûş (3 kez)”. Özellikle gazel gibi görece kısa şiirlerde hoş karşılanmayan bu kafiye tekrarlarının okuyucuda uyandıracığı bıkkınlığı azaltmak için şairler tekrar eden kelimeleri yeni Farsça terkipler içinde kullanmıştır. Tahkiye üslubu, bu şiirleri gazelerde görülen alışıldık beyit sayılarının

<sup>242</sup> Şiirde tahkiye kullanımının sebeplerinden biri de fikri görünürde sahiplenmemektir. Abdülbâkî Gölpinarlı’nın Hâfız Divanı önsözünde aktardığı aşağıdaki anekdotu bütünüyle vermenin faydalı olacağını düşünüyoruz: “Hatta Şâh Şucâ, rivâyete göre Hâfız’dan ziyade İmâd-ı Fakîh’i (vefatı h. 773, m. 1371-1372) sever ve bu şairi, Hâfız’dan üstün görmüş. Bir kere Hafız’a “şiirlerinde vahdet yok. Şaraptan bahsederken aşka, derken tasavvufa geçiyorsun. Bu değişikliğin belâgata uymaz” diyor. Hafız da “evet... öyle ama bütün bu ayıp ve noksanla beraber yine de benim şiirlerim âleme yayılmış, öbür şairlerin şiirleri ise Şiraz kapısından bile çıkmamıştır” diye cevap veriyor. Şah Şucâ, bu cevaba fena hâlde kızıyor ve şairin

Ger müselmânî hemîn-est ki Hâfız dâred

Vây eger ez-pey-i imrûz buved feryâdî

[Eğer Müslümanlık, Hafız’ın Müslümanlığı ise vay bugünün ardında bir yarın varsa vay!]

beytine takılarak onu kâfir saymaya kalkışıyor. Hafız pek sıkılıyor. O sırada Hicaz’a giderken Şiraz’a uğramış olan Zeyneddin Ebubekr-i Tâybâdî’nin “nakli küfür, küfür değildir. Bu beytin üstüne münasip bir beyit ilâve ederek sözü başkasına söylet” demesi üzerine

În hedîsem çi hoş âmed ki seher-geh mî-goft

Be-der-i meykedeî bâ-def ü ney tersâyî

[Seher çağı meyhaneye kapısında bir Hristiyanın defle, neyle söylediği şu söz ne kadar hoşuma gitti.] beytini ilave ederek yakayı kurtarıyor” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1992: VI, 434).

üstüne (Fehîm'in en uzun gazeli, 'Urfi'nin ise en uzun gazelleri arasındadır) çıkarmıştır.

Urfi'nin gazeli aşağıdaki gibidir:

1. Dûş der-savma'a âmed sanem-i bâde-furûş  
Câm-ı mey ber-kef ü zünnâr hamâyil ber-**dûş**
2. Heme sermâye-i sevdâ-yi dil-i hâm-tama'  
Heme noksân-ı metâ'-i men-i İslâm-**furûş**
3. Gamzeeş germ-'inân geşte ki me'grîz u b'îst  
İşveeş tanz kunân gofte me-yendîş u **be-kûş**
4. Gamze-i şûh der endâhte bâ-nergis-i mest  
Mevce-i ta'n ber engîhte ez-çeşme-i **nûş**
5. Goft k'ey 'ahd-şiken savma'a bih bûd ez-deyr?  
Nağme-i 'ûd kemî dâşt ez-în zikr ü **hurûş?**
6. Tevbe ez-bâde vü ber besten-i çeşm ez-ruh-ı men?  
Terk-i zünnâr u ber efkenden-i secâde be-**dûş**
7. Neng bâdet ki ne *îmânt*<sup>243</sup> helâl-est ü ne küfr  
Şerm bâdet ki ne *mestî* be-zevk-est ü ne **hûş**
8. Sad dil-i sûhte ez-şûmi-i efsürde-dilet  
Der-ham-ı turre-i mâ bâz nişândî ez-cûş
9. Bârî er tu şikenî 'ahd zi-mâ hod ne revâ'st  
Hân be-gîr in kadeh-i tevbe-şiken, zûd be-**nûş**
10. Tevbe-i evvel eger zûd şikestî, restî  
Verne hod rîşe devâned be-dil-i **bîhude-kûş**
11. Be-giriftem zi-vey ân câm ki nûşem bâdâ  
Be-güşâdem leb-i hâmûş u dil-i pend-nuyûş
12. Men sanem-gûy u murîdân heme hâyâhây  
Men kadeh-nûş u muğân<sup>244</sup> nağme-zen-i **nûş-â-nûş**
13. Ba'd ez-ân ber-ser-i sulh âmed u refîm be-deyr  
Hande ber-zümre-i İslâm zenân **dûş-â-dûş**

<sup>243</sup> Vezin gereği kelimelerin değiştirilerek okunmasına Urfi'de, neredeyse hiç rastlanmaz. Yukarıdaki örnek bir istisnadır. Bu tarz söyleyişler asıl olarak sebk-i Horâsânî'de görülür. "Çuneş" kelimesinin vezin gereği "çunş" okunması gibi.

<sup>244</sup> Yukarıda gelen kişiyi omzunda zünnarla tasvir etmişti, bu beytte ise "muğ" kelimesini kullanıyor. Oysa muğların bellerine bağladıkları kuşağa küstî denir. Aynı karışıklık "muğ-beççe"yle beraber "zünnâr, nâkûs, çelîpâ" gibi Hristiyanlığa ait lavramları kullanan Fehîm'de de görülür. 'Urfi ve Fehîm'de bunlara "berhemen (brahman)" de eklenmiştir. Said Hamidiyan bu karışıklığın Sa'dî, Emîr Hüsrev, Attâr gibi şairlerde de görüldüğünü belirtir. Örnekler için bkz. Hamidiyan, Said (1386). "Sa'dî ve Tondrevân-ı Tasavvuf", *Sa'dî-Şinâsî*, defter-i dovvom, s. 75-76.

14. ‘Urfî îñ kıssa zi-halvet ne-berî der-bâzâr

Hân me-bâdâ şineved muhtesib-i şehr, **hamûş**

*O şarap satan biblo gibi güzel dün gece tekkeye geldi. Omzundan sarkan zünnarı, elinde şarap kadehiyle. O, olgunlaşmamış isteklerle dolu gönlümdeki sevdanın sermayesi; Müslümanlık satan benim din metamın zararlıydı. Bakışı şevkle kızışarak “gitme, dur” dedi; hâli tavrı, alaylı “düşünme, devam et” dedi. Sarhoş nergis gözleriyle işveli işveli baktı ve bal çeşmesi ağzından bir azar dalgası kopardı. “Ey sözünde durmayan! Tekke daha mı iyi meyhaneden? Ud ezgisinin neyi eksik bu zikir sesinden? Utan biraz utan! Ne iman helal sana ne de küfr! Sıkıl biraz sıkıl! Ne sarhoşluğunda zevk var ne ayıklığında! Neyin nesi şaraba tövbe edip yüzüme bakmamak, zünnârı bırakıp seccadeye sarılmak? Senin bu melûl donuk gönlünün uğursuzluğu, saçımızın kıvrımındaki yüzlerce gönlü yanık âşkın hararetini söndürdü. Yakışır mı sana bizimle olan ahdini bozmak? Bu tövbeleri bozan kadehi al, hadi durma iç! İlk tövbeni erkenden bozarsan kurtuldun gitti! Yoksa kök salar evhamlı gönlüne çıkmaz geri!” Suskun ağzımı, öğüt dinler gönlümü açtım; canıma yarasın diye elinden kadehi aldım. Tekkenin müritleri, ben “biblo/put” kelimesini dilime dolamışken, “av vah”ı şiar ettiler. Rintler, ben şarap içerken “Canına Değsin, Yarasın” şarkısını çaldı. İşte böyle... Onunla barıştık ve tekedeki İslam zümresine gülerek omuz omuza meyhaneye vardık. Urfî, bu hikâyeyi halvetinden pazara götüreyim deme! Aman, şehrin zabıtası duymasın, sus!”*

‘Urfî’nin gazelinin kompozisyonu şu şekildedir:

1. Şarap satıcısının/sevgilinin tekkeye gelişi ve tasviri (1-4. beyitler)
2. Şarap satıcısının/sevgilinin âşıkı azarlaması ve içki ikram etmesi (5-10. beyitler)
3. Âşıkın bu içkiyi içmesi (11. ve 12. beyitler)
4. Âşıkın şarap satıcısı/sevgiliyle barışması ve meyhaneye dönmeleri (13. beyit)
5. Şairin kendisine susmayı öğütlemesi (14. beyit)

Fehîm’in gazeli aşağıdaki gibidir (G.144):

1.Subh-dem eyler iken savma’ada cûş u hurûş

Geldi peymâne-be-kef muğbeçe-i **bâde-furûş**

2.Çeşmi mahmûr-ı mey-i hûn-ı dil-i zühd ü hîred

Gamze-i mesti şikest-âver-i peymâne-i **hûş**

3.Hüsni büt-hâne-kün-i Ka’be-i İslâm-penâh

Nigehi sâkî-i peymâne-dih-i bezm-i sürûş

4. Mu'tekif her şiken-i silsile-i zülfünde  
Dil-i zühhâd-ı cünûn-kıble vü **zünnâr be-dûş**
5. İki mihrâbı bozup şekl-i çelîpâ itmiş  
Mûy-ı pîşânî vü ebrûsın idüp hem-âğûş
6. Dedi ey kâle-fürûşende-i bâzâr-i riyâ  
Dedi ey nâle-i bî-sûzı hırâşende-i gûş
7. Habbezâ müflis-i nakd-ı dil ü sâlûs-metâ'  
Merhabâ perde-der-i 'ısmet-i nâkûs-**fürûş**
8. Dilün âteş-geh-i hüsnümde vü sen delk içre  
Nice bir eyleyesin şu'le-i 'aşkı has-pûş
9. Neş'e-i gayret-i 'aşkum sana versün bir keyf  
K'idesen Ka'be'de câm-ı meyi bî-pervâ **nûş**
10. Gark-ı bahr-ı a'râk-ı şerm olup oldum mebhût  
Hayret-i hüsnî beni zikrden itdi **hâmûş**
11. Nukl-ı la'lini idüp ta'biye câna sundı  
Şîre-i cân ile itdi beni mest ü medhûş
12. Bir kadeh dahı gül-efsûn verüp aldı 'aklum  
Ne 'arak nûş iden itmez lebin âlûde-i **nûş**
13. Pâyına düşdüm idüp girye-i bî-tâbâne  
Dedüm itdün beni çün bî-dil ü dîn ü bî-hûş
14. Kâfirem bir dahı yâd eyler isem savma'ayı  
Tâ-be-key kûşîş-i bî-nef' u dil-i **bîhude-kûş**<sup>245</sup>
15. Be-ciger-gûşe-i Meryem beni kıl mahrem-i deyr  
Dil-i zikr-ülfetüm et nağme-i nâkûs **bî-nûş**
16. Verdi düzdîde tebessümle rızâ lîk dedi  
Eyleme zemzeme-i ta'n-ı melâmet-geri gûş
17. Rağm-ı erbâb-ı riyâ rû-be-reh-i deyr olduk  
Bâde-hor na're-zenân leb-be-leb ü **dûş-a-dûş**
18. Katre-veş savma'ada sâkin olan dil gördüm  
İtmede gûşe-i meyhânedede deryâ gibi **cûş**
19. Reşkden zümre-i zühhâdı idersin kâfir  
Ey Fehîm itme yeter râz-ı dilün fâş **hamûş**

<sup>245</sup> Divan neşrinde "tâ-be-key gûşîş-i bî-nef' dili bîhüde gûş" şeklindeydi. Yukarıdaki gibi okuyup beyte manayı verdim. Günümüz Türkçesine diğer aktarmalar Tahir Üzgör'e aittir.



*“Sabahleyin tekkede, hücrede coşup taşarken, şarap satan meyhaneci çırağı, kadeh elde geldi. Gözü, züht ve akıl sahiplerinin gönül kanı şarabının mahmuru, baygın gamzesi, akıl kadehine kırıklık getiricidir. Güzelliği, İslamın sığındığı Kâbe’yi puthane edici, bakışı meleklerin meclisine kadeh veren sakidir. Saç zincirinin her kıvrımının köşesinde, deliliği kible edinmiş ve ucunda put bulunan bel kuşaklan omuzlarında zahitlerin gönlü ibadet etmekte. Alın saçını ve kaşını kucak kucağa getirip iki mihrabı bozarak put şekline sokmuş. Dedi ki "Ey ikiyüzlülük pazarının kumaş satıcısı, ey ateşsiz inleyişi kulakları tırmalayan! Gönül parasının ve ikiyüzlülük malının müflisi olmak ne güzel! Ey çan satan masumluk perdesini yırtan! Merhaba! Gönlün, güzelliğimin ateşliğinde ve sen dilenci gibi yamalı hırka içindesin. Aşkın ateşini çöple nasıl örtersin? Aşkımın gayretinin neşesi sana bir keyf versin de Kâbe’de şarap kadehini korkusuzca içesin." Utanma terinin denizinde boğulup şaşırırım, onun güzelliğinin hayreti benim zikrimi susturdu. Dudağının mezesini can şerbeti ile karıştırıp cana sundu ve beni sarhoş edip dehşete düşürdü. Bir kadeh de gül büyüü verip aklımı aldı. Nasıl bir rakı ki onu içen, dudağını içki ile bulaştırmış bile olmaz. Gücsüz bir şekilde ağlayarak ayağına düştüm ve "Beni gönülsüz, dinsiz ve akılsız bir hâle getirdin" dedim. Bir daha hücreyi anarsam kafirim, bu faydasız çabalama ve gönlümün boş yere uğraşması ne zamana kadar sürecektir? Hz. Meryem’in ciğerinin köşesi Hz. İsa için beni kilisenin mahremi yap, zikre yatkın olan gönlümün sesini, içmeden çan sesinin nağmesine benzet. Gizli bir tebessümle razı olduğunu anlattı, fakat "Ayıplayıcıların yerme ezgilerini dinleme!" dedi. İkiyüzlülere rağmen şarap içerek, haykırarak, dudak dudağa ve omuz omuza yüzümüzü kiliseye döndürdük. Damla gibi hücrede oturan, meyhaneye köşesinde deniz gibi coşan gönül gördüm. Ey Fehim! Zahitler zümresini kaskançlıktan kafir edersen, yeter, gönlünün sırlarını açıklama, sus!" (Üzgör, 1991: 494-499).*

Fehîm’nin gazelinin kompozisyonu şu şekildedir:

1. Şarap satıcısının/sevgilinin tekkeye gelişi ve tasviri (1-5. beyitler)
2. Şarap satıcısının/sevgilinin âşıkı azarlaması (6-9. beyitler)
3. Sevgilinin, sözlerinden utanan âşıkına “içki” ikram etmesi, âşıkın bu “içki”yi içmesi ve sevgiliden kendisini meyhaneye götürmesini istemesi (10.-15. beyitler)
4. Âşıkın şarap satıcısı/sevgiliyle barışması ve meyhaneye dönmeleri (16-18. beyitler)
5. Şairin kendisine susmayı öğütlemesi (19. beyit)

Meyhaneden tekkeye gelen kişinin tasvirinde bazı benzerlikler vardır: Her ikisi de ellerinde kadehle gelirler ve hırkaya bürünmüş riyakâr zâhit rolündeki âşika sitem ederler. Fehîm'in ilk kısımdaki tasvirleri daha uzun ve istiare kullanımı, Farsça terkipler bakımından sebki Hindî'de görülen istiare üslubuna daha uygundur: mahmûr-ı mey-i *hûn-ı dil-i zühd ü hıred* (tetabu-ı izâfât ve isim istiasesi), şikest-âver-i *peymâne-i hûş* (teşbîh-i izafiyye), *büt-hâne-kün-i Ka'be-i İslâm-penâh*, sâkî-i *peymâne-dih-i bezm-i sürûş*, dil-i zühhâd-ı *cünûn-kible vü zünnâr be-dûş*. 'Urfî'de ise tasvirin yerine şairdeki hayret duygusuna uygun olarak ikinci beyitte cümlenin fiilleri hafzedilmiştir. Tasvirde ziyade hikâyeye odaklanan 'Urfî daha müptezel istiareler kullanır: nergis (göz), çeşme-i nûş (ağız), mevce-i ta'n.

Her iki şair de *sermâye-i sevdâ, noksân-ı metâ', furûş, kâle-fürûşende-i bâzâr-i riyâ* (aynı beyitteki nâle-i bî-sûz da riyaya işaret eder) gibi ticaret terimlerini zâhidin riyasını somutlaştırmak için seçmiştir.

Urfî'nin gazelinde Şeyh San'ân hikâyesiyle asıl örtüşen yerler azarlanma ve içki teklifinin kabul edilmesidir. Fehîm'de ise bunların yanı sıra 5. ve 15. beyitlerdeki Hristiyanlık imgeleri hikâyedeki kızın kimliğini hatırlatır. Mihraba benzetilen kâkül ve kaşın bozularak haç yapılması ve şairin zikrini çan sesine uydurmayı istemesi. Urfî'nin 12. beytinde yer alan (*Men sanem-gûy u murîdân heme hâyâhây*) âşıkın put kelimesini diline dolması ve müritlerin hayıflanmaları da doğrudan Şeyh San'ân kıssasına telmihtir.

'Urfî'nin gazeli daha sade ve muhavere diline daha yakinken Fehîm'de tasvirlik ön plâdadır. Fehîm'in 8. beytindeki leff ü neşr bunun iyi bir örneğidir ve orijinal bir hayâl içerir: Gönüldeki aşk ateşinin dervişlere mahsus hırka (*riya hırkası*) giyerek yani çer çöple söndürülmeye çalışılması.

Urfî'nin kendi nefesine hitaben yazdığı bir gazelinde geçen aşağıdaki beyit adeta kalenderî gazelindeki "sanem-i bâde-furûş"un azarını hatırlatır:

Şermendegâne tâ'at-i büt mî-berî velî

Küfret harâm bâd, ki îmânet ârzû'st/212-4

*Utana sıkıla puta secde ediyorsun*

*İmanı arzulayan sana küfr haram olsun*

Fehîm'de görülen "sanem-gûy, sanem-hân, yâ sanem" gibi tabirler 'Urfî etkisiyle olmalıdır. Urfî'nin muhtelif gazellerinden alınan aşağıdaki kalenderî beyitler bu durumu açık bir şekilde gösterir:

Zi-tesbîh-i riyâ der-küfr bûdîm

*Sanem goftîm u îmân tâze kerdîm/695-2*

*Riyayı tesbih ederek küfre düşmüş idik*

*Ya put dedik, iman tazeledik*

Germ-i ziyâret-i harem geşt zi-bî-hodî velî

*Yâ sanem-est ber-zebân, ‘Urfî-i büt-perest-râ/5-5*

*Harem’i ziyaret ederdi bir zaman kendinde değildi*

*Putperest Urfî’nin dilinden dua yerine “ya put” yükselirdi*

Ger şevad câme bedel şahs mübeddel ne-şevad

Her kucâ “yâ sanem” âmed be-zebân, “yâ Samed”-est/253-4

*Kılık kıyafet değışse de kişilik değışmez*

*Her nerede “ya sanem” dense, “ya Samed” duyulur*

Ne yâ Rab-râ cevâbî âmede nî yâ sanem, ‘Urfî

Zi-deyr ü Ka’be hayrân tâ der-i beytü’l-hazân reftem/448-5

*Ne “ya Rab”ıma bir cevap geldi ne “ya put”ıma, ey Urfî*

*Kâbe’den de kiliseden de ayrılıp hüznler evinin yolunu tuttum*

Bâz dil-râ mî-feşârem der-kef-i ‘aşk-i sanem

Hûn-i İslâmeş çekân ez-her ser-i mû mî-konem/651-5

*Putların aşkının elinde kalbimi ezip sıkarak*

*İslam’ın kanını her bir tüyümden damlatıyorum*

Fehîm başka beyitlerinde de benzer kalenderî imgelere yer vermiştir. Aşağıda yer alan üçüncü beyit ilk bakışta kalenderî anlayış içerisinde görünmese de Urfî’nin yukarıdaki bir beyti (67-4) ile beraber düşünülebilir. Urfî’nin beyti “aşk”ı önceleyerek “sanem”le “Samed”i bir arada düşünür. Bunları zatın çeşitli görünüşleri, tecellileri olarak değerlendirir. Fehîm’in Brahman üzerindeki üstünlüğü, inancının niteliğinden kaynaklanmaz. Şair şahsi olarak kendi “aşk”ının üstün olduğunu iddia eder. Kendisiyle Brahmanı karşılaştırmasının amacı Brahmanın “put”larına duydukları “aşk”ın büyük olmasıdır.

Vecd ü zühd ile Fehîm eyleme *yâ Rab yâ Rab*

Berhemenlerle *sanem-hân* olacaksın âhır/66-15

Berhemen-şîve harem-perver-i ‘aşk-ı sanemüz

*Yâ sanem yâ sanem* ile dili gûyâ iderüz/131-5

Hacletinden âb olur ağzında lafz-ı *yâ sanem*

Berhemen gûş itse ger gülbank-i *yâ Rab yâ Rab*’um/217-4

Fehîm'in beyitlerinde sıklıkla görülen Brahman kelimesinin Urfi'nin etkisiyle olduğunu düşünüyoruz:

Reftem be-büt şikesten u hengâm-i bâz-geşten

Bâ-berhemen guzâstem ez-neng dîn-i hîş

*Put kırmaya gittim, dönerken*

*Brahmana bıraktım utancımdan dinimi*

Kâfir-ter-est zâhid ez-berhemen u lîkin

Û-râ büt-est der-ser der-âstîn ne-dâred<sup>246</sup>

*Zahit Brahman'dan daha kâfirdir*

*Putları yeninde değil aklındadır*

Fehîm'e ait aşağıdaki beyitler de kalenderî söylemin ürünleridir ve Şeyh San'ân anlatısının paralelinde düşünülmelidir. Hepsi de aynı temayı izler: Zühd ve takvayla övünen riyakârların aşka yenilmesi.

Zâhid encâmını bildüm senün İslâmundan

Kâfir-i 'aşk-ı cüvânân olacaksın âhır/66-13

Beste-zünnâr-ı nâ-güzîr benem

Kâfir-i zülfüne esîr benem/206-1

Aldı kâfir nigâhun İslâmum

Kâfir olmakda nâ-güzîr benem/206-2

Ne bülbül ü ne çihre-perest-i gül-i bâğ ol

Zâğâne yüri râhib-i Ferhâr-ı ferâğ ol/189-1

Dâhil-i muğbeçegân oldu Fehîm-i sâlûs

Havfum oldur giderek sûret-i ruhbâna girer/59-7

Urfi'nin tahkiyeli gazelinde anlattığı sevgilinin şairi tekkeden kiliseye çekme epizodu başka beyitlerinde de görülür:

Dil-râ 'inân girifte sanem mî-keşed be-deyr

Û-râ be-va'z ber-ser-i seccâde çun keşem/788-7

*O put, gönlü dizgininden tutarak kiliseye çekerken*

*Onu nasıl seccadenin başına çekerim?*

Çün 'aşk-ı büt zi-Ka'be be-deyrem havâle kerd

Tesbîh şükr-gû şod u nâkûs nâle kerd/331-1

*Putların aşkı beni Kâbe'den kiliseye*

<sup>246</sup> Dönemin elbiselerindeki yenler çok geniştir. Kitap vs. gibi hacimli nesnelere bile koyulur.

*Gönderince tespih şükretti, çan feryat etti.*

Kalenderî anlayış Urfî'nin birçok gazeline müstakil beyitler hâlinde bulunabilir. Bunlarla çalışmanın ilerleyen safhalarında yeniden karşılaşacağız:

Güzeşt 'ömr u zi-mestî ne-yâftem 'Urfî

Ki subha buved me-râ dâm-i râh yâ zünnâr/575-6

*Urfî! Ömrüm gelip geçti sarhoştum anlamadım gitti*

*Yoluma tuzak koyan zünnar mı yoksa tespih miydi*

Ez-ân be-Ka'be-i İslâm mî-reved 'Urfî

Ki der-sanem-kede şeyd ü riyâ nemî-gonced/516-11

*Urfî, Kâbe'ye gidiyor bir sorun hele niye*

*Riyakârlık sığamıyor zira sanemkedeye*

### **3.5.1.1.2. Kalenderî Gazelin Ekber Şâh'ın Sulh-i Küll Politikası İle Karşılaşması: Urfî'nin Kâfirâne Beyitleri**

Ekber Şâh döneminde ortaya atılan *vüs'at-i meşreb* ve *sulh-i küll* politikası yine aynı sultanın Dîn-i İlahî hedefiyle birlikte değerlendirilmelidir. Hindistan'daki dinlerin (Hinduizm, Sihizm, İslam, Hristiyanlık ve Zerdüştlük) beraber ve barış içinde yaşamasını hedefleyen Dîn-i İlahî anlayışı diğer dinî inançlara sahip olan Hindistanlıların Müslümanlarla eşit haklara sahip olmasını öngörmekteydi. Ekber Şâh'ın tahta geçtiği ilk gençlik yıllarından itibaren diğer inançlara ilgi duyduğunu belirten Fischer, bu konuda şunları söyler: “*Ekber, gençlik yıllarından itibaren Sünni olmayan insanları, ideolojileri ve uygulamaları hane halkı, sarayı ve yönetimine dâhil etmiştir. Bu politika, Ekber'in Bâbürlü selefleri veya Delhi sultanlarıyla kıyaslandığında benzerine rastlanmayan bir gelişmeydi.*” (2021, 177). Kendisi de bir Hindu ile evlenen Ekber Şâh bu hareketiyle Müslümanların farklı dinlerden kişilerle evlenmesinin önünü açmıştı.

Ekber Şâh'ın Dîn-i İlahî'yi ihdas etmesinin temel amacı imparatorluğunu merkezileştirmeye arzudur. Çeşitli etnik ve dinî gruptan oluşan Hindistan alt kıtasını kontrol edebilmek mezhep anlaşmazlıklarını ve Hindular ve Müslümanlar arasındaki çatışmaları engellemekten geçiyordu. Bu düşünceyle Ekber Şâh birçok siyasi evlilik yaparak yeni hısımları olan birçok racayı ve oğullarını yönetim kadrosuna aldı. Yine aynı sebeple cizyeyi 1570 yılında kaldırdı ancak ulemanın baskısı neticesinde 1575 yılında yeniden getirmek zorunda kaldı. Ekber Şâh'ın sünni ulema ile olan anlaşmazlığı onu kesin kararlar almaya itmiştir.

Rizvi, dînî anlaşmazlıklarda Ekber Şâh'a son sözü söyleme yetkisi veren "Mezher" in çıkmasında önemli bir paya sahip olan dikkat çekici bir olayı nakleder: Peygambere hakaret ettiği gerekçesiyle bir Brahman hakkında idam edilmesi istemiyle dava açılır. Söz konusu dava ulema arasında birçok tartışmaya sebep olmuştur. Babür geleneğine göre idam cezasında son söz imparatora aitti. Davanın hâkimi Şeyh Abdu'n-Nebî bu sebeple imparatorun idam cezası kararı vermesini istedi. Ekber, şerî meselelerde sorunu ulemanın çözmesinin gerektiğini söyleyerek son sözü şeyhe bırakmış oldu. Böylece dolaylı yoldan idamı onaylamadığını belli etmesine rağmen şeyhin Brahmanı idam ettirmesi Ekber'i çok öfkelenirdi. Daha sonra Ekber'in Brahmanın idamı hakkında başlattığı başka bir tartışmada fıkıhçılar şeyhin içtihadının Hanefî fikhına uymadığına kanaat getirmişlerdir. Bu ve benzeri etkilerle değişim zorunluluğu kendini hissettiriyordu. Ekber'in çok değer verdiği Şeyh Mübarek ona, emirlerini uygulatmak için bu hakikatten uzaklaşmış ulemaya ihtiyacı olmadığını, çağın imamı olduğunu, içtihadın onun hakkı olduğunu ve eğer mollalardan kurtulmak istiyorsa onlardan bir fetva (*mezher*) talep etmesi gerektiğini söyledi. Bu şartlar altında ulemanın yoğun tartışmalardan sonra mühürlerini vurdukları beyannameyle birlikte şerî tartışmalarda ulema ortak kanaate varamadığında ve çeşitli çözümsüzlük hallerinde son söz Ekber'e bırakılıyordu. Mahzar farklı din ve mezheplerdeki huzursuzlukları giderme yönünde atılan ve genel barış ortamının kurulmasına katkı sağlayan çok önemli bir adım oldu (Rizvi, 1975: 141-148).

Ekber Şâh'ın sarayı mezherin çıkarılmasından bir süre sonra farklı mezheplerin ve dinlerin temsilcilerinin tartıştığı bir mekân hâlini aldı. Aziz Ahmad, bu süreçte Ekber'in dini eklektizminin daha da derinleştiğini ve vejeteryan olduğunu söyledikten sonra şunları ekler: "*Neredeyse tapınmaya varacak kadar güneşe ve ışığa saygı gösteriyordu. Güneş ve ışığın öne çıkmasında Zerdüştilik, Hinduizm veya İsrakilik etkisinden söz edilebilir. Sonunda 1581'de sapkın bir mezhep olan Dîn-i İlâhî'yi kurdu. Bu inanç dar bir saray topluluğu içinde sürdürüldü, hiçbir zaman yayılma eğilimi göstermedi. İmparatorun şahsı etrafında konumlanan, ona peygamberlik hatta tanrısallık atfeden bir yönelimi vardı fakat birçok yönden İslam'a da yakındı.*" (1969: 29-30).

Vahyedilmiş bir kitabı olmayan Dîn-i İlâhî'ye göre bedensel zevklere düşkünlük, güveni suistimal etmek, aldatma, şehvet, bencillik, iftira, zulüm, tehdit ve kibir yasaktı. Hayvanları öldürmekten sakınılmasını öğütüyor, bekârlığı övüyordu (Ahmad, 1969: 29-30). Dîn-i İlâhî'nin 19 asli üyesi çeşitli millet ve dinlerden seçilmişti

Dîn-i İllâhî'de Hindîstan'daki dinlerin çeşitli yönleri eklektik bir biçimde alınıp bir senteze varılmaya çalışılmıştır. Bu dinin ideologları Mübârek ve oğlu Ebu'l-fazl Allâmî idi (Üskuyî, 1393:150). Temel ilkesi hiçbir dinin diğerinden üstün olmadığı düşüncesiydi. Bu sebeple Ekber Şâh'ın bu inancının pluralizm içerisinde değerlendirilmesi gerektiği konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Dîn-i İllâhî sayesinde Ekber Şâh'ın kendisi bu dinin halifesi, mehdisi hatta tanrısı olmuş oluyordu<sup>247</sup>. Şâh'ın, yeni ihdâs ettiği bu dini anlayışın hedeflerinden diğeri Osmanlı sultanlarının Müslümanların halifesi sıfatına sahip olmalarına, Safevilerin Şiiliğin lideri konumunda bulunmalarına karşı kendisine yeni bir dini konum vererek uluslararası sahada bir güç kazanmak istemesi olduğu düşünülmektedir (Üskuyî, 1393:151-152).

Yeni dinî anlayışın ve beraberinde getirdiği politikanın veciz ifadeleri olan vüs'at-i meşreb ve sulh-i küll (mutlak barış) ifadeleri Tezkire-i Nasrâbâdî'de kendine yer bulmuştur (Üskuyî, 1393: 152). Vüs'at-i meşreb ve sulh-i küll, esas olarak dinî inanışlara saygı duymayı ve inançlar üzerinden tartışmamayı ifade eder. Bütün dinlerin cevherinin bir olduğu düşüncesi de söz konusu anlayışın bir başka önemli yönüdür (Üskuyî, 1393: 160). Bu anlayış Ekber Şâh'ın ölümünden sonra da devam etmiş ve Sâ'ib-i Tebrîzî, Bîdil, Çender Behmânî gibi birçok şair vüs'at-i meşreb ve sulh-i küll anlayışını takdir eden şiirler yazmıştır:

Ân-râ ki nîst vüs 'at-i meşreb der-în-serâ

Der-zindegî be-tengî-i kabr-est mübtelâ/Sâ'ib (Üskuyî, 1393: 163).

*Meşrebi geniş olmayanlar daha hayattayken kabrin darlığına mübtela olurlar.*

Hoşâ sulh-i küll ü hoşâ tarz-ı mestân

Bes-est ez-harîfân-ı çûn u çirâyî/Hazîn-i Lahîcî (Üskuyî, 1393: 168).

*Mutlak barış ve sarhoşların tavrı ne güzeldir! Neden ve niçinle uğraşanlardan bıktık!*

Hân Ârzû da bu minvalde yazılmış beyitlere kâfirâne beyitler adını verir ve bu tarz beyitleri üstü kapalı bir şekilde beğendiğini de belli eder (Niyâ ve Burhânî, 1395: 133). Urfî'nin Hân-i Hânân'ın medhinde yazdığı bir kasidesinden alınan aşağıdaki beyitte kalenderî söylemin ve Dîn-i İllâhî'nin etkisinin beraber görüldüğü söylenebilir:

Şi'âr-i millet-i İslâmiyân be'gzâr, eger hâhî

Ki der-i deyr-i mugân âyî vü esrâr-i nihân bînî (Urfî-i Şîrâzî, 1378b: 328).

*Gizli sırları bilmek istersen Müslümanların şiarını bırak Mecusilerin tapınağına gel!*

<sup>247</sup> Allâmî'nin kardeşi Feyzî, Ekber'i övdüğü "Allâhu Ekber" redifli bir kaside yazmıştır (Feyzî, 1362: 12-15).

Urfî'nin Sâkînâme'sinde geçen aşağıdaki beyitlerle sulh-i küll anlayışı arasında paralellikler bulunabilir:

Biyâ sâkî ân bâde-i câm-sûz

Salâhiyet-âmûz u İslâm-sûz/Sâkî-nâme ('Urfî-i Şîrâzî, 1378c: 103).

*Hadi saki! O kadehi yok eden şarabı*

*O barışı telkin edeni, dini yok edeni ver!*

Urfî, “sühten (yanmak)” fiilini başka birçok şiirinde “yok etmek” fiili yerine istiareli olarak kullanır. Kadeh, “zarf” manasında kullanılmakta, bir dini diğerinden ayıran şekli özellikleri temsil etmektedir. Bunun karşısında yer alan şarap ise şekli ayrılıkları silen ve birliğe götüren aracın simgesidir. Urfî'nin söz konusu istiarelerine benzer ifadeleri irfânî şiirlerde de bulmak mümkündür. Örneğin, İsmâ'îl Ankaravî'nin Heyâkil'ü'n-Nûr şerhinden alınan aşağıdaki rubaide vahdet anlayışı kadeh ve şarap temsili üzerinden anlatılır:

Ez-safâ-yi mey u letâfet-i câm

Der-hem âmîhte reng-i câm u müdâm

Heme câm-est nîst gûyî mey

Yâ müdâm-est nîst gûyî câm<sup>248</sup> (İsmâ'îl Ankaravî, ts.: OE Yz 0372 [68b])

*Şarabın saflığından ve kadehin letafetinden/inceliğinden kadehin ve şarabın rengi öyle karıştı ki sanki sadece kadeh vardır da mey yoktur yahut şarap vardır da kadeh yoktur.*

Urfî'nin ifadeleri ise bu rubaiden daha keskindir. Her ne kadar şiirinde “İslâm” kelimesini “din” manasında kullanıyor olsa da kelimenin yaygın manası şairin pervasızlığına işaret etmektedir. İkinci mısırda geçen “salâhiyet” kelimesiyle sulh-i küll anlayışına gönderme yapıldığını düşünüyoruz. Urfî'nin beytinde, Hazîn-i Lahîcî'nin yukarıdaki beytinde olduğu gibi sarhoşluk hâliyle sulh-i küll fikrinin bir arada düşünüldüğünü görüyoruz.

Dîn-i İlâhînin savunucularından bir memduha hitaben söylenmiş görünen 219. Gazelinin son beytinde “salâhiyet”le neyi kastettiğini daha vazih bir şekilde söyler. Urfî, gazelin bütününde patronuna liyakatini ispatlamaya çalışan bir kişinin portresini çizer. Söz konusu beyti bir “cv” gibi de okuyabiliriz. 1. ve 6. beyitlerde gönlünün genişliğini

<sup>248</sup> Bu Farsça rubai, Heyâkil'ü'n-Nûr'da Cüneyd-i Bağdâdî'ye atfedilen aşağıdaki şiirin çevirisi mahiyetindedir:

رق الزجاج و رقت الخمر

فتشابها و تشاكل الأمر

فكانها خمر و لا قدح

و/كانها قدح و لا خمر (İsmâ'îl Ankaravî, ts.: OE Yz 0372 [68b])



vurgulaması, liyakatini “vesî-meşreb” oluşuna dayandırdığına işaret etmektedir. İkinci beyitte bulunan “reh-i merdümü” ifadesiyle bir taraftan memduhuna olan sadakatının altını çizerken diğer taraftan mezheplerin ve dinlerin dışlayıcı yönüne karşı insanlık fikrini öne çıkardığını düşünebiliriz. Üçüncü beyitte “gam”ından bahsederek memduhuna bağlılığını bir kez daha vurgular. Zira gam aşkın ve bağlılığın vazgeçilmez unsurlarındandır. Bu beytin şairin vesî-meşreblğine bir görnderme olduğunu düşünüyoruz: işret meclisi müdavimi. Dördüncü beyit memduhun ulaşılmazlığını bir iğrak eşliğinde sunar. Müstakil olarak okunduğunda beyte irfanî bir anlam vermek de mümkündür ancak gazelin bütünü okunduğunda bunun bir memduh için söylenen medhiyeli gazellerden olduğu anlaşılmaktadır. 5-7. beyitlerden şairin memduhundan kendisine yaklaşma izni istediği anlaşılmaktadır. Sadakatini izhar eden şair, memduhundan vefa beklemektedir. Son beyitte ise liyakatının bir örneğini sunar: “Dermezheb ü millet be-kesî ceng ne-bûde’s”. Son beyitten daha iyi anlaşıldığı gibi memduh dönemin sulh-i küll politikasını destekleyen biridir:

1. Tâ şîşe-gerî kâ’ide-i seng ne-bûde’s

Kes-râ ser-i rahmet be-dil-i teng ne-bûde’s

*Taştan bir kaide üzerinde yapılmaz bilirsin şişe işi*

*Kimsekin dar gönlünde kalmamış merhametin izi*

2. İnsâf dihem tâ kademem râh-güzîn-est

Hîçş be-reh-i merdümü âheng ne-bûde’s

*İnsaflı olcaksam eğer, yürümeye başlayalı ben*

*İnsaniyet yolunda kimse bana ayak uyduramamıştır*

3. Der-kâm ne-bûde’s guvârâ mey-i telhem

Tâ gûş be-feryâd-i ney ü çeng ne-bûde’s

*Damağımdan aşmıyor acı şarap rahatça*

*Ney ve çeng aheng edip feryada başlamayınca*

4. Kevneyn zi-pey mând u ne-geştem be-tu nezdîk

Tayy kerden-i in râh be-ferseng ne-bûde’s

*İki cihan geride kaldı ama hâlâ sana ulaşamadım*

*Bu yolu katetmek fersahları aşmaya benzemez*

5. Tâ gûşe-i evreng-i cefâhâ-yi bütân-est

Şâhî çü tu ber-gûşe-i evreng ne-bûde’s

*Putlar cefa tahtına kurulduğundan beri*

*Senin gibi bir şahı tahtta kimse görmedi*

6.Yek zerre ne-gonced gam-i mâ der-dil-i kes, lîk

Yek mû dil-i mâ ber-i gam-i kes teng ne-bûde'st

*Kimsenin gönlüne sığmıyor gamumuzun zerresi*

*Başkalarının gamı gönlümüzü kalca daraltmazken*

7.Ferdâ ki şevved meşhed-i mâ kible-i 'uşşâk

Ma'lûm-ı tu gerded ki vefâ neng ne-bûde'st

*Yarın mezarımız âşıkların kiblesi olduğunda*

*Anlarsın ki vefa utanılacak şey değilmiş*

8.Ehliyyet-i 'Urfî zi-hemîn yâb ki hergiz

Der-mezheb ü millet be-kesî ceng ne-bûde'st

*Urfî'nin liyakatini şundan anla ki, o*

*Din konusunda şimdiye kadar kimseyle çekişmemiştir*

Urfî'nin pervasız tavrına birçok şiirinde rastlamak mümkündür. Aşağıdaki rubaisinde “bir kapı” ile Kâbe’yi, bir defter ile “Kur’ân”ı kastetmektedir:

Harem-cûyân, derî-râ mî-perestend

Fakîhân defterî-râ mî-perestend/329-1

Ber efken perde tâ ma'lûm gerded

Ki yârân dîgerî-râ mî-perestend/329-6

*Hareme gidenler bir kapıya taparlar; fıkıhçılarsa bir deftere*

*Kaldır perdeyi ki bilesin: dostlar bir başkasına tapınmakta!*

Yukarıdaki rubai vahdet-i vücut anlayışı doğrultusunda söylenmiş olmakla birlikte söyleniş bakımından okuyucuyu sarsmaktadır. Nitekim Tanrı'nın zatını tenzih eden bu anlayış aşağıdaki beyitte de görülmektedir:

Ânân ki vâsf-i hüsn-i tu tefsîr mî-konend

Hâb-i ne-dîde-râ heme ta'bîr mî-konend/416-1

*Senin güzelliğini tefsir etmekte*

*Görmedikleri bir rüyayı tabir etmekte*

Urfî geleneksel dinî anlayışı sarsan tartışmalı şiirleriyle bilinmektedir. Külliyyât'ındaki ilk kasidede bulunan bir beytinde (Urfî-i Şîrâzî, 1378b: 14) geçen *abes* kelimesi üzerine Neşâtî, İsmetî, Minkarî-zâde Yahyâ Efendi ve Nâbî gibi aydınlar tartışmış ve beyti dinin kabul edebileceği bir biçimde yorumlamaya çalışmıştır<sup>249</sup>. Söz konusu beyit merhun olduğu için iki beyti beraber veriyoruz:

<sup>249</sup> Tartışma için bkz. Çaldak, Süleyman (2005). “‘Urfî-dânlar Arasında ‘Urfî'nin Bir Beytinde Geçen ‘Abes’ Kelimesi Üzerine Tartışmalar”, F.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi 15: 71-84.

Ez-bes şeref gevher-i tu münşî-i takdîr  
 Ân rûz ki bugzâştî iklim-i kîdem-râ  
 Tâ hükm-i nüzûl-i tu der-în dâr nüvişte'est

Sad reh 'abes bâz tırâşîde kalem-râ (Urfî-i Şîrâzî, 1378b: 14).

Süleyman Çaldak, Hz. Muhammed'in na'tinde geçen yukarıdaki beyitleri şöyle çevirir: “*Bu dünyada konaklama kararının verildiği zamana kadar, takdîr kâtibi yüzlerce defa abes (boşuna) yazıp, tekrar kalemini tıraş etmiştir.*” (2005: 80). Beyit bu anlamıyla itikadi olarak sakıncalı bulunmuş ve “ıslah” edilmeye çalışılmıştır. Görüşlerini özetlediği şarihlerden Minkarî-zâde Yahyâ Efendi'nin beyitte istifhâm-i inkârî bulunduğu izahını daha makul bulan Çaldak, buna göre beyitlerin tercümesinin “*Kader kâtibi, senin bu dünyaya iniş kararının yazılmasına kadar, kalemini yüzlerce defa boşuna mı tıraş etmiş?*” şeklinde de yapılabileceğini söyler (2005: 80).

Yukarıdaki beyitler Hân Ârzû'nun *Şerh-i Kasâyid-i Urfî* adlı eserinde de şerh edilmiştir. Ârzû'nun şerhinde, “takdîr-i münşî”, Nâbî'nin izah ettiği gibi bir melek olarak düşünülmüştür. Hz. Muhammed'in ruhuna layık olmayan dünyaya gönderilme emrine üzülen melek, diğer melekler farketmesin diye kaleminin ihtiyacı olmamasına rağmen Peygamber'in “kîdem denizi”nde kalmasını uzatmak ve nüzulünü geciktirmek maksadıyla kalemini defalarca tıraş ediyormuş gibi yapar. Ârzû beytin bir başka şekilde daha yorumlanabileceğini söyler. Buna göre takdîr münşisi peygamberin nüzulüne dair hükmü yazdıktan sonra diğer insanlarınkini yazmak için kalemini yüzlerce kez tıraş eder. Asıl maksat, peygamberin nüzulü olduğu için diğer insanların hükmünü yazmak “abes”tir. Görüldüğü gibi Hân Ârzû'nun şerhinde beytin itikadi yönden sakıncalı olduğuna dair bir ima bile yoktur. Belki de Hindistan'ın dinî atmosferi beyitte yer alan itikadi sakıncayı görmeyi engelliyordu (Hân Ârzû (ts.) *Şerh-i Kasâyid-i Urfî*, Kitâbhâne-i Razavî Yazmalar Bölümü, 8a-8b).

Urfî'nin na'tında geçen ve tartışmalara sebep olan yukarıdaki beyit Hersekli Arif Hikmet tarafından na'ttan gazel türüne “nakl”edilmiştir. Hikmet Bey'in, şiirinde kullandığı “kâtib-i a'mâl” ifadesinden hareketle “takdîr-i münşî”yi melek olarak yorumladığı anlaşılıyor:

Kâtib-i a'mâl eder bîhûde teksîr-i sevâd

Olmaz ol şûhun nihâyet cevri-bî-pâyânına (Özgül, 2015: 224).

Urfî'nin bir gazelinden alınan aşağıdaki beyit, gazeli şerh eden Telli-zâde Vehbî tarafından itikadi bakımdan sakıncalı bulunarak tevil yoluna gidilmiştir:

Nevây-i sûr ki gûyend morde zinde koned

Hikâyetî'st, u ger hest, hem hurûş-i men-est/152-4

*Sur'un nevası ölüyü diri eder derler, hikâyedir*

*Gerçekse o da ancak benim feryadıyla olur*

Telli-zâde Vehbî bu beyti dini hassasiyetle alıp şu şekilde şerh eder: “*Sûr-i Hazret-i İsrâfîl’ün nevâsını mordeleri zinde ider dirler. Bu nevâ-yi sûr, bir hikâyet-i sahîhedür eger bu yakında varsa benüm cûş u hurûşumdur. Ya’nî murâd, mübâlağâ idüp dir ki Sûr’da olan hâlât, benüm cûş u hurûş itmemde dahi vardur. Bu beyte ancak böyle ma’nâ virmek muvâfik-i şer’ olur ve illâ zâhirine göre ma’nâ virmek fesâdı zâhirdür.*” (Gözütok, 2017: 313-314).

Vehbî, şiirin manasından sapmak pahasına tevil yoluna gitmiştir. Zira “*bu nevâ-yi sûr, bir hikâyet-i sahîhedür*” diye çevrilince Farsça metinde geçen “ u ger hest (eğer varsa)” ifadesine gerek kalmamaktadır.

Fehîm-i Kadîm de aşağıdaki beytinin ilk mısraında Urfi’nin beytine benzer bir şekilde feryadının Sûr’un sesini bastıracağını iddia eder. İkinci mısradaki Peygamberin levh-i mahfuza yazı yazılırken kalemin çıkardığı cızırtıyı duyduğu yolundaki hadise telmih yapılmıştır. Dolayısıyla Urfi’nin na’tindeki tartışmalara sebep olan beyit gibi bu beytin de itikat bakımından sakıncalı olduğu ileri sürülebilir. Bununla birlikte Fehîm’in beyti irfani gelenek çizgisinde ele alınabilir bir yapıdadır. Urfi’nin tepki çekmesinin asıl sebebi “abes”, “hikâyet” gibi tercih ettiği kelimelerden kaynaklanır.

Nâleme Sûr hem-nefes olmaz

Kalem-i evvele sarîr benem<sup>250</sup> (Fehîm-i Kadîm, ist. tar. 1056:).

Yukarıdaki beyitte “cızırtı”nın Sûr’un sesinden daha şiddetli olduğunun iddia edilmesi paradoksal bir imaj yaratmaktadır.

Urfi’nin şiirlerinde Dîn-i İllâhî’nin etkisinin olup olmadığı sorusu görebildiğimiz kadarıyla ilk defa Süleyman Nazif tarafından sorulmuştur: “*Edebiyat-ı Fârisîyeyi İrân vâdîsi, Hind vâdîsi nâmlarıyla ikiye ayıranlar<sup>251</sup> bu hususda en mühim âmil-i iftirâk olan bir hâdiseyi zannetmem ki tedkîk etmiş olsunlar. Ekber Şâh’ın Hindistân’da te’yîd-i şükûh için Dîn-i İllâhî nâmıyla tesis etmek istediği dîn-i nevîn, tarz-ı tefekkürü başka bir sûretde ifrâğ ediyordu. Vâkıa bu dîn pâydâr olamadı. Fakat şarkıyyede o kadar icrâ-yı nüfûz ve te’sîr etdi ki ölü dalgaları bizim sahillere kadar çarptı. Öyle*

<sup>250</sup> Üzgör neşrinde bu beyit aşağıdaki şekildedir:

Nâleme Sûr hem-nefes olmaz

Kalemüm eylese sarîr benem/207-15

İkinci mısradaki ifade Üzgör’ün, nüsha farkı olarak verdiği Nafiz Paşa nüshasında da İzmir nüshasındaki gibi “kalem-i evvele” şeklindedir. Aparattaki hâlinin doğru olduğunu düşünüyoruz.

<sup>251</sup> Çağdaş araştırmacılar da bu ayrımı yapmaktadır. bkz. “Sebk-i Hindî’nin Kolları”

*zannederim ki gerek Urfi'nin gerek hem-zebânlarının şiirleri tamamıyla anlaşılacak için, Celâleddîn Ekber Şâh'ın o zaman ne yapmak istediği ve neler yaptığı mücmelen bilinmek icâb eder.” (1335d: 2). Dîn-i ilâhî sâlikleri arasında İrân'dan gelmiş olan şi'î sûfilerle derbederân-ı şu'arânın birer mevkî-i mahsûs aldıklarını müverrihler söylüyorlar. Ekber Şâh ile mahdûmu ve ekîbir-i mukarrebîni nezdinde mâdih olduğu kadar ihrâz-ı memdûhiyyet de etmiş olan Urfi bu dîn ile ne kadar alakadar oldu?.. Vakıa eş'ârının bazılarında Dîn-i ilâhinin baz'-ı şemmeleri duyuluyorsa da bunları o dinin şevki ile mi yoksa birçok emsâli şu'arâ-yı İrân ve Hind gibi neşve-i tasavvufla mı yazdığı anlaşılabilir.” (1336e: 1).*

Nazif, bunu divanların kronolojik bir sırayı takip etmemesine bağlar. Bu esasen doğru bir yaklaşım olmakla beraber Veliyyü'l-Hakk neşrinde neredeyse bütün vukû şiirlerinin belirli birkaç nüshada bulunması bunları şairin İran'dayken yazdığına dair bize bir ipucu vermektedir. Vukû üslubuyla yazdığı şiirler arasında bu türden beyitleri yoktur. Nazif, Urfi'den Dîn-i İlâhî ile ilişkilendirilebilecek aşağıdaki beyitleri örnek verir:

Çünân bâ-nîk ü bed 'Urfi be-ser kon pes-ez morden

Müselmânet be-zemzem şüyed u Hindû be-sûzâned/325-6

*Ey Urfi! İyiler ve kötülerle öyle geçin ki öldükten sonra*

*Müslümanlar seni zemzemle yıkasın, Hindûlar yaksın*

Hâhî be-Ka'be rû kon u hâhî be-Sûmnat

Dil bed me-kon ki şeş cihet ez-behr-i ta'ât-est/121-2

*İster Kâbe'ye yönel ister Sümenat'a*

*Sıkma canını, altı yön de ibadet için var*

Yukarıdaki beyitleri verdikten sonra şunları ekler: “beytleri zâhirde Ekber Şâh'ın dînine ve meşrebine pek muvâfık ise de şu dînle alâkadâr olmayan şu'arâ-yı evvelîn ve âhirînin âsârında da bunlara mümâsil pek çok şeyler vardır.” (1336e: 2). Şairin, Ekber Şâh'ı adeta tanrılaştırdığı terkib-bendinden örnek beyitlerinin benzerlerinin de yine İran şairlerinde bulunabileceğini söyler (Nazif, 1336e: 2).

Dîn-i İlâhî'nin ideologlarından olan Feyzî'nin divanında da (Allâhu Ekber redifli kasidesi hariç) çok açık bir şekilde söz konusu dinin propagandasının yapıldığına dair herhangi bir işaret yoktur.

Urfî-i Şîrâzî öldükten sonra kimileri<sup>252</sup> tarafından kâfirlikle suçlanmıştır ancak bazı beyitlerinden daha hayattayken küfür isnadıyla karşılaştığı anlaşılıyor:

Tohmet-i fisk be-men kerd yekî kufr-endîş

K'Îzed ez-sûret-i û ma'nî-i âdem ber dâşt/G

*Kâfirin biri beni kâfirlikle suçladı da*

*Tanrı onun yüzünden insan sıfatını kaldırdı.*

Feyzî'ye yazdığı bir mektubunda arkadaşına benzer töhmetleri isnat edenleri eleştiren Urfî (Urfî-i Şîrâzî, 1378a: 200-202), dönemin atmosferinin de etkisiyle *vesî-meşreb* ve *kâfirâne* diyebileceğimiz beyitler söylemiştir:

Ser-nüviştem be-dem-i niz' sanem-gû dâred

Verne men ber-ser-i ânem ki Müselmân be-revem/675-3

*Alın yazım ben ölüm döşeğindeyken "ya put" der*

*Yoksa ben Müslüman olarak gitme niyetindeyim*

Ân ki mî-kerd me-râ men'-i perestîden-i büt

Der-harem refte tavâf-i der û dîvâr çi kerd

*Putlara tapmaktan beni men eden*

*Harem'e gidip kapıyı duvarı tavaf etti*

Hergiz me-gû ki Ka'be zi-buthâne hoş-ter-est

Her kucâ ki hest cilve-i cânâne hoş-ter-est/106-1

*Kâbe'nin puthaneden hoş olduğunu söyleme asla*

*Sevgilinin görüldüğü her yer hoştur*

<sup>252</sup> Ma'ânî'nin dediği gibi sadece şii oluşu sebebiyle küfrle isnat edilmesi doğru olmasa gerek. Zira koyu şii olan Nazîrî hakkında böyle bir eleştiri yoktur. Ekber Şâh'ın *vesî-meşreb*, *dîn-i ilâhî* politikasına yakın olması sebebiyle bu eleştiriler ona yöneltmiş olabilir. Safâ'ya göre Nazîrî, Ekber Şâh'ın oğlu şehzade Murâd için yazdığı bir kasidede bu politikanın sorumlusu olarak gördüğü Ebu'l-fazl'ı eleştirmiştir:

Tabî'at-i heme ebnâ-yi dehr mülhîd şod

Velî zi-fitnât-i tu ber-araf uftâd ilhâd

Egerçi fazlayi ez-fâzilân-i hâmil-i dehr

Be-tama'-i câh u gînâ kerd mezhebi icâd

Pes ez-husûl-i murâdât hâl-i ân fâsid

Misl-i çu bâğ-i İrem u hasret-i Şeddâd (1389: 902).

*Zamane adamları hep mülhît olmuştu*

*Senin zekân sayesinde ilhad yok oldu*

*Cihanın yükünü çeken fazıllardan bir fazlalık*

*Makam ve zenginlik hırsıyla bir din icat ettiydi*

*İsteklerine kavuştu kavuşmasına ya o fesat ehli*

*Şeddad gibi yüreğine derd oldu İrem bağının hasreti*

### 3.5.1.2. İrfânî-Âşıkâne Gazel

İran şiirinde Horasan üslubuyla beraber görülmeye başlanan klişe istiareler (sünbül-saç, gül-yüz, nergis-göz vs.) Irakî üslupta tasavvufi tevillerle ve bu üslupta daha sık görülmeye başlanan *teşbih-i maktûblar*la (tersine çevrilmiş teşbih) başka anlamlara da işaret eder oldular. 13. ve 14. asırlarda istiare sözlükleri (örneğin, Şerefeddîn Râmî'nin *Enîsü'l-'Uşşâk*'ı) ve bu istiarelerin tasavvufî manalarına işaret eden eserler (örneğin, Fahrüddîn Irâkî'nin *Istulâhât*'ı) telif edildi. Bu istiareler, genellikle önce beyt-i nazir/leff ü neşr (12. asır) ve daha sonraları (13. ve 14. asır) ise leff ü neşrin yanında hüsn-i ta'lîl yoluyla ifade edildi. Irâk üslubunda istiarelerin geçirdiği evrim, (yani müstear minhlerin işaret ettiklerinin artık aşkınsal (müteal) oluşu, örneğin, goncadan dudağa oradan vahdete geçilmesi gibi) belagat sahasında kendisini *teşbih-i maktûbun* ve *ihâmın* yaygınlaşması şeklinde göstermiştir. Bu durumun temel sebebi, şiirin muhatabının artık hem dünyevî hem de aşkın/müteal olarak anlaşılabilir hâle gelmesidir. Şemîssâ, irfânî şiirin kökenini şer'î (Senâyî ve Nizâmî'nin şiirinin) ve âşıkâne şiirin - özellikle lirik rubailerin- mutasavvıflar tarafından tevil edilmesinde bulur. Böylece dünyevî aşk ve dünyevî sevgili, âsmânî aşk ve ebedi sevgili şeklinde tevil edilmiş olur (Şemîssâ, 1378: 91). Yorum mutasavvıfların temel yönelimidir. Ünlü bir mutasavvıf olan Ahmed Gazzâlî'nin öğrencisi Aynulkuzât Hemedânî bu durumu şu sözlerle ifade eder: “*Ey civanmert! Bu şiirleri bir ayna gibi düşün. Bildiğin gibi aynanın sureti yoktur [yani şiir lafz bakımından, zâtî olarak manaya sahip değildir] ancak aynaya bakan herkes kendi yüzünü görebilir. Şöyle bil ki şiirin kendinde hiçbir manası yoktur ancak ona bakan herkes kendi zamanının durumunu [yani hâline uygun durumu] ve bütün işlerini görebilir. Eğer şiirin manasının şairin kastettiği mana olduğunu [yani hermenötiklere göre müellifin niyetine ve mananın kesinliğine inanırsan] ve diğerlerinin [tefsirciler, yorumlayıcıların] kendilerine göre mana uydurduklarını söylersen bu birinin aynadaki suret aynayı yapanın, onu cilalayanın yüzüne aittir, zira ayna ilk olarak onu göstermiştir demesine benzer! Bu açıklamada çeşitli incelikler var, eğer onları açıklamayla oyalanırsak amacımızdan geri kalırız, konumuzdan sapmış oluruz!*” (Şemîssâ, 1378: 92-93).

Mevlânâ ise aşağıdaki beytinde aynı düşünceyi dile getirir:

Şi'r âyîneî est k'ender-vey

Sûret-i hâlhâ numûde şeved (Şemîssâ, 1378: 93).

*Şiir, içinde [insanların çeşitli] hâllerin[in] suretinin/imgesinin görüldüğü bir aynadır.*

Bunu daha iyi anlamak için “Kalenderî Gazel” başlığından örnek beyitlerine yer verdiğimiz Hâfız’ın gazeli için farklı şârihlerin beyti nasıl yorumladıklarına bakmak faydalı olabilir. Kendisi de bir mutasavvıf olan Şem’î beyti şu şekilde yorumlamaktadır: “‘Dün gice bizüm şeyhimüz mescidden mey-hâne yoluna geldi’. Ya’nî rûz-ı ezelde tekâmîl-i şerî’atdan sonra bizüm mürşidimize mertebe-i tarîkat virildi. Mescidden murâd mertebe-i şerî’atdur. Mey-hânedan murâd mertebe-i tarîkatdur... “Ey tarikat dostları bundan sonra bizim tedbîrimüz nedir?”. Ya’nî tedbîr ana tâbi’ olmakdur. Mısrâ’-i sâniide olan tarîkat lafzı mübeyyendür ki mey-hânedan murâd fi’l-hakikat mey-hâne degüldür tarîkatdür ve mısrâ’-ı sâlisde olan tarikat lafzı dahı bu ma’nâya şâhiddür... Hâne-i hammârdan murâd dâire-i lâhûtdur.” (Soleimanzadeshekarab, 2019: 138).

Aynı beyitler için Sürûrî’nin şerhi ise aşağıdaki gibidir:

“‘Dün gice mescidden meyhâne canibine geldi bizüm pîrümüz” murâd budur ki mescidde ‘ibâdetten terakkî idüp andan ‘âlem-i hüviyyet tarafına geldi. “Nedür tarikat yârânı bundan sonra bizüm tedbîrimüz” murâd budur ki biz de sa’y idüp ol ‘âleme varmak gerek... “Biz mürîdler yüzi Ka’be canibine niçe getürelüm” ki çünkü murâd budur ki biz zâhirde niçe kalalum... “Yüzü hamr satıcı hânesi canibine dutar bizüm pîrümüz” murâd keyfiyet-i ‘ışk viren tarafı dimekdür ol ‘âlem-i İlâhîdür.” (Atıla, 2019: 463).

Görüldüğü gibi şarihler arasında tasavvufî makamları yorumlamada farklılıklar vardır. Pirin mescitten meyhaneye gidişi Şem’î’de şeriatten tarikata, Sürûrî’de ise tarikattan “‘âlem-i hüviyyet”e geçiş olarak yorumlanmıştır. Sûdî’nin iddia ettiği gibi beyitlerde Şeyn San’ân’a telmih varsa Şeyh zaten tarikat piri olduğuna göre Şem’î’nin yorumu hatalı olur. Sûdî ise Şeyh San’ân hikâyesine telmihle yetinir ve âdeti olduğu üzere tasavvufî şerhten kaçınır. Bununla birlikte her iki şarihi de eleştirmekten geri durmaz: “Ba’zılar bu telmîhe muttâli’ olmadığından bunda ‘acâyibât yazmışdır ki kâbil-i tâ’bir değıldir.” (Sûdî-i Bosnevî, 2020: 352). Sûdî’nin eleştirisi her iki şarihin de aşırı yorum yaptıklarını düşünmesindedir. Hâfız’ın gazel şerhlerinde görülen farklılıkların sebeplerinden biri de muhatabın kimliğinin belirsiz olmasıdır. Bu durumu Sîrûs Şemîsâ şöyle anlatır: “Hâfız’ın gazeli Sa’dî’nin gazeli gibi hem âşıkâne boyuta hem de ‘Attâr, Mevlânâ ve ‘Irâkî’nin gazelleri gibi ‘arifâne boyuta sahiptir. Diğer taraftan bu gazel aslî görevi medh olan kasidenin işlevini de yüklenmiştir. Bu yönüyle Hâfız’ın gazeli kendisinden önce gelen temel üç eğilimi de yansıtır. Gazellerinin muhatapları her seviyede farklılık gösterir: Ma’bûd, ma’şûk ve memdûh.” (Şemîsâ, 1388: 232).



O hâlde Hâfız'ın gazeli muhatabının kim olduğuna göre teolojik, lirik veya siyasi<sup>253</sup> olarak yorumlanabilir. Sûdi, onun gazellerini daha çok lirik ve siyasi olarak yorumlama eğilimindedir ki bu daha zor ve geniş araştırma yapmayı gerektiren bir iştir. Esasen Hâfız da Sa'dî<sup>254</sup> gibi -özellikle şathiyede ileri giden- mutasavvıflara mesafelidir. Divanının birçok yerinde riyakâr sûfileri eleştirir. Dolayısıyla gazeldeki “pîr” belki de babası Mubârize'd-dîn'in<sup>255</sup> baskıcı uygulamalarına son vererek meyhaneleri yeniden açan oğul Şâh Şucâ'dır ve gazel bu vesileyle yazılmıştır.

Hâfız'ın gazeline yapılan şerhleri dikkate alarak “Kalenderî Gazel” başlığı altında örnek verdiğimiz Urfi'nin gazelinin de çoklu okumaya veya yoruma açık bir gazel olduğunu söylemek mümkündür. Şem'î veya Sürûrî'nin Hâfız'ın gazelindeki tekkeden meyhaneye gidiş temasına dair yorumlarını hiç değiştirmeden bu gazel için de tekrar edebilir veya onu ‘Urfi’nin muhtelif şiirlerinde sıkça bahsettiği şarabı bırakma temasının tasavvufî bir düzlemde işlendiği şahsî bir şiir olarak da değerlendirebiliriz. Bu ikinci yorumda tasavvufî öğeler sadece gelenekle bağlantıyı sağlamaya yarar. Bu yorumlara Fehîm'in ‘Urfi’de gördüğü üslubu taklit etme veya daha iyisini yazma isteğini de ekleyebiliriz. Ancak kesin olan bir şey varsa bu temanın asıl olarak 12. ve 13. asır mutasavvıflarınca geliştirildiğidir. Bu sufilerin yazdığı şiirler, şarihlerin yorumları birbirinden farklı da olsa temel olarak sufiyane bir şekilde yorumlanmaya daha elverişlidir. Ancak Hâfız'da ve onu izleyen şairlerde muhataba göre değişen yorumlar vardır. Çoğu zaman şiirin yazıldığı bağlam bilinmediği veya bazı hâllerde bilerek mübhem bırakıldığı için okuyucu kendi zevkine göre okuma biçimlerinden birini seçer.

<sup>253</sup> Bununla birlikte Hâfız'ın, gazellerini hangi olaylar üzerine söylediğini bilmediğimiz için söz konusu gazellerin siyasi şerhi/yorumu çoğu zaman yapılamamaktadır. Bu konuda Şemîsâ yukarıdaki fikirlerine şunları da ekler: “*Hâfız'ın şiiri dikey eksende daha ziyade dünyevî ve ‘âşıkâne veya medhîdir, oysa ‘irfânî temaları yatay eksende bulunur. Onun şiirini ‘irfânî bulanlar yatay eksene yönelirler yani beyitlerin müstakil olduğunu düşünürler.*” (Şemîsâ, 1388: 233). Aynı yazar Ma'ânî kitabında Hâfız'ın aşağıdaki beytini tarîz örneği olarak verir ve şöyle bir yorumda bulunur:

Bâz erçi gâh gâhî ber-ser nihed kulâhî  
Morgân-ı Kâf dânenend âyîn-i pâdişâhî

*Doğan geçirse de başına tacı*

*Padişahlık töresini bilir Kaf Dağının kuşları* (Kanar, 2011: 1114).

“Belki de “Kaf Dağının kuşları”yla Şâh Şucâ, “doğan”la mesela Şâh Mahmûd kastedilmiştir.” (Şemîsâ, 1396: 107). Şâh Şucâ'nın kardeşi olan İsfahan hâkimi Şâh Mahmûd, Şîrâz'ı Şâh Şucâ'dan almıştır. Şâh Şucâ 1366'dan sonra başkentini yeniden alacaktır. Gazelin bütününde de muhataba asıl padişahın kendisi olduğu anlatılmaktadır.

<sup>254</sup> Sa'dî'nin mutasavvıflara karşı mesafeli yaklaşımı hakkında bilgi için bkz. (Hamidiyan, 1386: 73-85).

<sup>255</sup> Hâfız'ın gazellerindeki “muhtesib”in bu kişi olduğu düşünülmektedir.

### 3.5.1.2.1. Urfî ve Fehîm’de İrfânî-Âşıkâne Gazeller

Urfî ve Fehîm’in gazellerinde monotematik irfani gazellere rastlanmaz. Onlarda görülen irfânî gazel, daima âşıkâne gazelin bir parçası olarak bulunur. Aşağıda yer verdiğimiz “ne-dîd kes” redifli gazel Baba Figânî’ye nazire olarak yazılmıştır. Model şiirle birçok ortak noktası bulunan söz konusu gazel model şiiri ondaki imgeleri dönüştürerek kendi yeniden üretmiştir. Fehîm’in 40. gazeli Figânî’nin ve Urfî’nin gazellerine birçok bakımdan benzer. Figânî’nin gazeli şöyledir:

1.Z’în bahr-i nîlgûn dem-i âbî ne-dîd kes

Serhâ furûd reft u habâbî ne-dîd kes

*Bu çivit mavisî denizden kimse bir yudum su görmedi*

*Başlar daldı suya, kimse bir kabarcık bile görmedi*

2.Peyveste zehr mî-çeked ez-şîşe-i sipihr

Hergîz der-în kırâbe şarâbî ne-dîd kes

*Gökyüzünün şişesinden daima zehr damlamada*

*Şarabın yüzünü bu kırbada asla kimse görmedi*

3.Merdüm tamâm der-pey-i âbâdî-i hodend

Bârî be-lutf sû-yi harâbî ne-dîd kes

*Bütün insanlar kendini düze çıkarmaya bakmada*

*Bir kere lutf edip de bir harabeye kimse bakmadı*

4.Der-âteş ez-berâ-yi tu geştîm<sup>256</sup> sâlhâ

V’în turfe-ter ki bû-yi kebâbî ne-dîd kes

*Senin için ateş içinde yıllarca dönüp durduk*

*Gariptir, kimse bir kebab kokusu bile almadı*

5.Çendîn hezâr fâl zedem ez-berâ-yi vasl

Ammâ henûz rây-i savâbî ne-dîd kes

*Binlerce kez fal açtım, sana kavuşur muyum diye*

*Kimse şimdiye kadar bir çıkar yol görmedi*

6.Râhat me-cû Figânî vü derd-i ser be-sâz

Der-şîşe-i sipihr gül-âbî ne-dîd kes/G. 333

*Rahatlık arama Figânî, dayan baş ağrısına*

*Göğün şişesinde, ne de olsa, gül suyunu<sup>257</sup> kimse görmedi*

<sup>256</sup> Beyitte “geşten” fiili kullanılıyor. Bu fiil hem “dönmek” hem de “gezmek” anlamlarına gelir. İkinci mısradaki geçen “kebâb” ifadesiyle de anlamlı bir bütünlük göstermesi için fiilin her iki anlamını da karşılayan “dönüp durmak” ifadesini tercih ettik.

Losensky, ilk üç beyitte evrensel bir hüsrânın tasvir edildiğini söyler. İlk beyitte Figânî yok oluş denizinin karşısında durur. Bu yok oluş denizi kimsenin susuzluğunu kandırmaz ve herkesi bir kabarcık izi bile bırakmadan yutar. Çivit mavisi deniz, gökyüzü için bir metafordur ve bu sayede ikinci beyte geçilir. Losensky'nin ilk beyit hakkındaki düşüncelerine, geçmiş dönemlerde İran'da matem rengi olarak bilinen mavinin beyitte deniz için kullanılmasının (bahr-i nîlgûn) yok oluş denizinin ölümle ilişkisini daha da somutlaştırdığını ve şairin denizin yok ettiği kişinin ardından yas tutuyormuş gibi davrandığı imasını ekleyebiliriz. İkinci beyitte gökyüzünden zehir damlaması, üçüncü beyitte ise hiç kimsenin harabeye ilgi göstermemesi (yani başkalarının acılarını umursamaması) evrensel hüsrana dair imgelerdir. Dördüncü beyitte şair, çektiği acılar için sevgiliyi alaycı bir tonda suçlar. Sonraki beyitte ironik ton fal baktırma uğraşı üzerinden devam ettirilir. Son beyit rıza ve teselli beytidir. Özellikle 4. ve 5. Beyitlerde görülen kendisiyle dalga geçme Figânî şiirinin aşına öğeleridir (Losensky, 1998: 234-235). Losensky, Figânî'nin matlânda görülen bolluğa rağmen yoksun olma paradoksunu Urfi'nin, kuraklığa rağmen suya doymuşluğa dönüştürdüğünü belirtir (1998: 235):

1. Kevnenyn mest u bâde-i nâbî ne-dîd kes

Sîr-âb her du 'âlem u âbî ne-dîd kes

*İki cihan sarhoş oldu, saf şarabın yüzünü kimse görmedi*

*Suya kandı iki âlem ama suyun yüzünü kimse görmedi*

2. Mordend telh-kâm cihânî vü hîç gâh

Der-câm-i 'işve zehr-i 'itâbî ne-dîd kes

*Acıdan öldü bütün cihan ama hiçbir zaman*

*İşve kadehinde zehrin azarını kimse görmedi*

3. Mahmûr u nîm-mest<sup>258</sup> ferâvân buved figân

K'ez-câm-i lutf mest u harâbî ne-dîd kes

*Herkes ya mahmur ya çakır keyf, yazık!*

*Körkütük sarhoşunu lutf kadehinin görmedi kimse*

4. Âh in çi âteş-est ki 'âlem be-sûht lîk

Âhî ne-şod bülend u 'azâbî ne-dîd kes

*Ah! Bu nasıl bir ateş böyle! Cihanı yaktı bütün*

<sup>257</sup> Baş ağrısını alması için eskiler gül suyu kullanırdı.

<sup>258</sup> Ensârî neşrinde "mest"ten sonra "vâv" vardı, "vâv"sız hâlinin daha doğru olduğunu düşünerek çıkardık.

*Ne bir “ah” duyuldu ne bir azap gördü kimse*

5.Derdâ ki tıfl-i tâli’-i mâ yâft terbiyyet

Der-‘âlemî ki fasl-i şebâbî ne-dîd kes

*Heyhat! Bahtımızın yavrusu, kimsenin*

*Gençliğinin mevsimini görmediği bir dünyada büyüyecek!*

6.Der-‘ahd-i cevr u lutf-i tu dest-i ümîd-râ

Gîrende-i ‘inân u rikâbî ne-dîd kes

*Senin lutfunun ve kahrının devrinde, ümidin elinin*

*Ne dizginleri ne de üzeniyi tuttuğunu kimse görmedi*

7.Feryâd ez-în gurûr ki der-sayd-i zîrekân

Z’ân Türk-i nîm-mest şitâbî ne-dîd kes

*Yazıklar olsun gururuma! O çakır keyif Türk’ün*

*Peşinden kurnaz avının, koştüğünü kimse görmedi*

8.Mûsâ ne-dîd verne be-ibrâm-i yek nigâh

Sad cilve kerd hüsn ü hicâbî ne-dîd kes

*Musa görmedi, yoksa bir işmarla yüzlerce kez*

*Göründü güzellik, kimse bir hicab bile görmedi*

9.’Urfî der â be-zümre-i mestân k’ez-ân gurûh

Âlûde-i günâh u sevâbî ne-dîd kes/G. 588<sup>259</sup>

*Urfî, hadî, karış sarhoşların arasına, bunlarda*

*Ne günahın ne de sevabın lekesini kimse görmedi*

Losenky, Figânî’nin matlaındaki paradoksun doğal düzene ait olduğunu söyler. Denizin suyu ne kadar bol olursa olsun içilemez. Buna karşın Urfî’nin matlaında görülen paradoksal imgenin doğal olmaktan ziyade moral oduğunu ifade eder. Figânî’de görülen başkalarının acısına karşı umursamazlığı yaşama içgüdüğü olarak sunan Losensky, Urfî’deki benzer imgeyi (2. beyit) toplumun bilinçli zalimliğine işaret etme olarak yorumlar. Figânî’nin retorik yapısını takip eden Urfî 6. beyitte sevgiliye hitap eder. Sevgili, “lutuf ve kahrının devrinde” sırtını yaslayarak “kurnaz” avlarının kendi sonlarına koşmasını seyreder. Urfî, Figânî’nin sitemine karşılık kendisine karşı gösterdiği alaycı tavrı ikame eder. Hüsn-i matlada Urfî’nin model şiirden ayrıldığı ve dinin konvensiyonel yorumuyla algıları kapanmamış kişinin ilahi tecelliği görebileceğini iddia ettiği belirtilir. Son beyitte dünyanın hâlini kabullenen Figânî’nin

<sup>259</sup> 4 ve 5. beyitler Losensky’nin esas aldığı Hüseyin Cevâhirî neşrinde yoktur.

aksine Urfi, kendine ve okuyucuya, dinsel ve toplumsal kaidelerin dışında yaşayan ve ilahi olanı arayan “sarhoşlar”ın arasına katılmayı öğütler (Losensky, 1998: 236-237). İlahi olanın varlığı paradoksal bir biçimde tecelli eder. Figânî'nin 4. beytindeki alaycı ifadeyi Urfi ciddi bir tonda tekrar eder. Urfi'nin başka bir gazelinde de benzer bir imge görülür:

Der-âteş âmedîm u figânî ne-dâştîm

Bûdîm şem'-i şevk u zebânî ne-dâştîm/735-1

*Girdik ateşlere lakin bir feryat bile yükseltmedik*

*Şevk mumu olup yandık lakin hiçbir sırrı dillendirmedik*

Figânî'nin gazelinin 1. ve 4.; Urfi'nin gazelinin 1., 2., 4., ve 8. beyitlerinde paradoksal imgeler bulunur. Fehîm'in seçtiği redif, “nâ-bedîd (görünmez)”, Figânî ve Urfi'nin redifleri ile paralellik gösterir. Dahası gazelinin esasını ilk iki gazelde olduğu gibi paradoksal imajlar oluşturur:

1. Dilde bir deryâ yatar bî-ka'r u sâhil nâ-bedîd  
Bü'l-'acebdür olmuş anda hem yine dil nâ-bedîd
2. 'Aşk bir sahrâda güm-râh eylemişdür cânı kim  
Hızr nâ-peydâ o reh nâbûd u menzil nâ-bedîd
3. Dil o vâdi-i fenânun Kays-ı zârıdur k'olur  
Rîginün her zerresinde nice mahmil nâ-bedîd
4. Bü-l-'aceb hengâmedür âşûb-gâh-ı çeşm-i dost  
Halkı pey-der-pey şehîd olmakda kâtil nâ-bedîd
5. Dilde kurbângâh-ı şehri-i 'aşkı seyrân eyledüm  
Ferşi hûn-ı germ ile âğuşte bismil nâ-bedîd
6. Şekl-i hayvân itmede mir'ât-ı fitratdan zuhûr  
Olmak üzre sûret-i insân-ı kâmil nâ-bedîd
7. Feyz-i isti'dâd hatm olmuş meger sende Fehîm  
'İlm çok üstâd yok şâkird-i kâbil nâ-bedîd/G. 40

Gazelin ilk beyti Figânî'nin ilk beytindeki imgeye benzer: Gönülde dipsiz sahili olmayan bir deniz bulunur; bu deniz o kadar geniş ve öyle derindir gönül onun içinde kaybolmuştur. Deniz imgesinin irfânî şiirde kullanımını eskiye uzanır. Attâr'ın aşağıdaki beyti bunun örneğidir:

Be-deryâyî uftâdem ki pâyâneş nemî-bînem

Be-derdî mübtelâ geçtem ki dermâneş nemî-bînem/Attâr G. 580-1

*Bir denize düştüm ki sonu nerede bilmem*

*Bir derde uğradım ki dermanı nedir bilmem*

Fehîm'in beytinde şaşırtıcı olan durum söz konusu denizin gönlün içinde olmasına rağmen onu yutmuş olmasıdır (paradoksal imaj). Daha ilk beyitte okuyucunun zihninde sabitlenmiş olan bütün "büyük" ve "küçük" kavramları yıkılır. Fehîm'in beyti de Figânî'nin beyitleri gibi aynı tedirgin edici havayı taşır. Gönülde hissedilen aklın alamayacağı bir genişlik duygusu ve bu genişlik duygusunun deniz tarafından bir anda yutulması. Şair ikinci beyitte ilk beyitteki deniz imgesiyle karşıtlık oluşturacak bir biçimde genişlik duygusunu çöl imgesiyle birleştirir. Bu geçiş okuyucu üzerinde bir şok etkisi yaratmaktadır. Çölün büyüklüğü "aşk" mefhumunun kişileştirilmesiyle vurgulanır. Zira herhangi bir âşık değil, aşk mefhumunun kendisinin bile canını kaybedeceği kadar büyük bir çölden bahsedilmektedir. İkinci mısradaki arka arkaya üç yüklemi hafif edilmiş cümle "aşk"ın paniğini okuyucuya geçirmektedir. "Telmih" başlığında örneklerini göreceğimiz gibi Hızır bile belki bu çölde kaybolmuştur. Şair, "Hızır" ve "aşk" mefhumlarının işlevsiz olduğu yani akla ait prensiplerin uygulanmadığı şekilsiz bir ilksel varlıktan söz ediyor gibidir. Üçüncü beyitte ise çölün akıl almaz genişliğini tasvir etmek için garabate varan bir iğraka başvurur: Çöl kumunun her bir zerresinde sınırsız mahfe kaybolmuştur (*iğrak ve paradoksal imaj*). Gönlünü bu çölde başıboş gezen Mecnun'a benzeten şair, kum taneciklerinde kaybolmuş "mahmil"le Leylâ'yı arayışının beyhude bir çaba olduğuna işaret eder. Kaybolan gönle ait başka bir imge Fehîm'in başka bir gazelinde daha görülür. Yapı bakımından benzer olmakla birlikte kullanılan unsurlar farklıdır:

Dil-i kûdek-mizâcum cism-i nâbûdumda pür-feryâd

Figân-ı beççe-bülbül âşikâr ü âşiyân gâ'ib/19-2

Yukarıdaki beyit de çarpıcı bir imgeye sahiptir. 40. Gazelin 2 ve 3. beyitlerindeki panik havasını yansıtır. Âşıkın bebek huylu gönlü şairin ne kadar zayıflamış olduğunu göstermek için seçtiği bir kelime olan "nâbûd (yok olmuş)" bedeninde feryat etmektedir; ancak 40/2'de olduğu gibi (Hızır'ın, yolun, menzilin olmayışı gibi) yardım edecek kimse yoktur. Şair gönlünün feryadını yuvasından ayrı düşmüş bülbül yavrusunun figanı ile somutlaştırır. 4. ve 5. beyitlerde gazelin âşıkâne yönü daha belirginleşir ve paradoksal imajlar devam eder. 4. beyitte yer alan nükte "şehîd (gören, tanık, hâzır)" kelimesinin literal anlamıyla da kullanılmasından kaynaklanır. Bütün bir halk "dostun gözündeki kargaşa alanında" "şehîd olur" ancak kimse tanık olmasına rağmen katili göremez. Bu beyit sevgilinin bakışlarıyla öldürme klişesini orijinal bir biçimde ele almıştır. Sevgilinin gözüne yansıyor sevgili başka yere

bakınca kaybolan kişiler için “şehit olmak” ifadesi kullanılmıştır. 5. beyit ilk beyittki imgeyi yankılar. Aşğın kalbi bir kurban alanına benzetilir ve öyle yaralanmıştır ki kan içinde kaybolmuştur. Bu beyitteki imge Fehîm’in bir başka beytinde küçük tasarruflarla tekrar edilir. Şehitlerin (“küşte<sup>260</sup>”) sevgilinin gözünde bir görünüp bir kaybolmaları melek ve periye benzetilmesini beraberinde getirmiştir:

Melâ’ik ya perîdür küşte-i bismil-geh-i çeşmi

Zemîni ferş-i gül-güsterde vü kurbâniyân gâ’ib/19-6

6. beyit toplum eleştirisi mahiyetindedir ve gazelin genel ahenginden ayrılır. Son beyit ise fahriye beyti olmanın yanı sıra incelikleri anlamayan topluma bir tarizdir. Gazelin ilk üç beyti varoluşun paradoksal yapısıyla ilgilidir; 4. ve 5. beyitler dünyevi bir aşkı anlatır; son iki beyit ise didaktik ve eleştirel bir mahiyettedir.

Her üç gazelin ilk bölümleri varoluşsal yapılarla ilgilenen ve ontolojik temaları irfânî anlayış doğrultusunda paradoksal imajlar eşliğinde ele alan gazellerdir. Gazellerin hepsinde bu temayı maşuka dair imgeler takip eder. Figânî’nin gazeli bu bakımdan daha “dünyevi”dir. Urfî gazelinin sonunda dünyevî aşkı yine irfânî aşk ile birleştirir. Fehîm’de yer verilen aşk anlayışı da Urfî’ye yakındır. Fehîm’in Urfî’den ayrıldığı yer, gazelini toplum eleştirisi ile sonlandırmış olmasıdır. Urfî ve Fehîm’in gazellerinin kompozisyonlarının çoğu bu yapıyı takip eder ve tümünden gelim metodunu akla getirir<sup>261</sup>. Gazeller genellikle irfânî yönü güçlü beyitlerle açılır. Bu irfânî anlayış, bir tüm dengelimin ilk yargısı, hipotezi gibidir ve genellikle aşk temasına dairdir. Şairin ikinci adımı tüm dengelimde olduğu gibi genelden özele doğrudur; bütünsel bir aşk anlayışından kişilere duyulan aşka geçilir. Son bölümde ise şair çoğunlukla hasb-i hâl mahiyeti gösteren beyitlerle gazelini tamamlar. Nasıl ki tümünden gelimde olduğu gibi ikinci ve üçüncü önermeler ispatını hipotezde buluyorsa söz konusu gazellerde de

<sup>260</sup> “Öldürülmüş” anlamına gelen bu kelime sebk-i Hindî şiirinde çoğu zaman şehit manasında kullanılır.

<sup>261</sup> Bu tarz gazel kompozisyonunun ustası Hâfız-ı Şîrâzî’dir. Aşağıda yer verdiğimiz gazel genel yargılardan özele giden kompozisyon şemasına sahiptir ve ilk üç beyti paradoksal imajlar içerir. 4-6. beyitlerde Şâh Mansûr’a bir sevgili gibi yaklaşılır. 7-11. beyitlerde ise söz konusu kişinin medhi yer alır.

1. Gerçi mâ bendegân-i pâdşehîm

Pâdşâhân-i mulk-i subhgehîm

*Padişahın kullarıyız biz ama*

*Sabah ülkesinin padişahlarıyız*

2. Genc der âstîn u kîse tohî

Câm-i gîtînumâ vu hâk-i rehîm

*Yenimizde hazine var, kesemiz boş*

*Dünyayı gösteren kadeh, bu yolun toprağıyız*

3. Hûşyâr-i huzûr u mest-i gurûr

Bahr-i tovhîd u garka-i gunehîm

*Huzurun ayığı, gururun sarhoşuyuz*

*Birlik deniziyiz, günaha batmışız* (Hâfız-ı Şîrâzî, 2011: 878-879)

durum aynıdır: bir kişiye duyulan aşk kendi anlamını ve ispatını müteal olan aşkta bulur.

İrfanî gazel, şiire getirdiği felsefî renkler ve benlik üzerine açılımlarla fahriye-gazelle birçok noktada örtüşmekte hatta iç içe geçmiş bir vaziyette bulunmaktadır. Fahriye gazellerin temel taşlarından birini 12. ve 13. asır irfanî şiir geleneği oluşturmaktadır.

### 3.5.1.3. Fahriye-Gazel

Urffî'nin gazellerinde ilk bakışta dikkati çeken yönlerden birisi de fahriyelerdir; ancak onun fahriyelerini farklı kılan özellik diğer şairlerce şikâyet şiirlerinde (şekvâiyeler) işlenen ve tabii olarak memnuniyetsizliklerin dile getirildiği konulardan bir *fahr* unsuru çıkarmasıdır. Urffî'nin gazellerindeki (kasidelerinde de aynı durum görülebilir) *fahri* daha iyi anlamak için biraz geriye gitmemiz gerekiyor. Bireyin kaderinin aşiretine sıkı sıkıya bağlı olduğu Cahiliye dönemi Arap şairleri kendilerini övdükleri kadar aşiretlerini de överdi. Aşiretlerini övmeleri aynı zamanda kendilerini de övmek anlamına geliyordu. Bu durum zamanla değişti ve şairlerin kendilerini övmeleri şeklinde gelişti. İslamiyetin kavmiyetçiliği reddedişi bu durumun âmilleri arasında başta gelenlerdendir. Özellikle Abbâsî döneminde kimi şairler soyla övünmeyi küçük görmeye de başlamışlardı ve şairin şiirsel yetenekleriyle övünmesi artmıştı<sup>262</sup>. 13. asra kadar Arap ve İran şiirinin en büyük fahriye ustaları Mütenebbî ve Hâkânî'dir. Her iki şair de kendilerinden önce yazan şairlere göre fahriyeye daha özel bir önem vermiştir. Hâkânî aşağıdaki beytinde fahriyeye nasıl baktığını özetler:

Men çu tûtî vü cihân der-pîş-i men çu âyîne-est

Lâ-cerem ma'zûrem er coz hîştên mî ne-nigerem<sup>263</sup> K.124-13

*Ben bir papağanım ve dünya önümde bir ayna*

*Kendimden başkasını görmezsem mazurum bu aynada*

<sup>262</sup> Sebk-i Hindî şiirinde de bu durum görülür:

Nâzem be-în şeref ki gulâm-i muhabbetem

Lâf-i neseb zi-nisbet-i âdem nemî-zenem/Nazîrî-i Nîşâbûrî (Âzâd Bilgrâmî, 1331: 26).

*Aşkın kölesi olmak şerefiyle övünürüm*

*Âdemoğluyum, soy sop hakkında atıp tutmam*

Hatta sebk-i Hindî şairlerinin çoğunda makamla övünme de hoş karşılanmamıştır:

Pîşe-i men deşt-peymâyî'st ne-tahsîl-i nâm

Fârîğ-est ez-minnet-i engüşt-î pâ (Şevket-i Bûhârî, 1382: 489).

*Benim yolum ad san sahibi olmak değil, çöl aşmak*

*Ayak parmağı, yüzük için çekilen minnetleri umursamaz*

Şevket'in zamanında mevki sahipleri yüzüklere isimlerini kazdırır ve mühür olarak kullanırdı.

<sup>263</sup> Hâkânî'nin fahriye ve hiciv hakkındaki düşünceleri için bu tezin "mübalağa" bölümüne bakınız.



“Unsûrî” redifli şiirinde kıt’a (332. kıt’a) yeni türler (örneğin, sıkça başvurduğu mev’iza) getirdiğini övünerek söyleyen şair fahriye konusunda da Mütenebbî’den aldığı ilhamla küçük yenilikler getirmiştir. Bunlardan ilki -divanında sayıları fazla olmasa da- kasideyi fahriye ile açmaktır<sup>264</sup>. Bu fahriyelerinde Hâkânî, şairlik yeteneğinden büyük bir özgüvenle bahseder ve kendisinden önce gelen şairlerden daha üstün olduğunu iddia eder<sup>265</sup>. Hâkânî’nin ikinci yeniliği ise kendisinden önceki şairlere göre kasidelerin fahriye beyitlerinin sayısını artırmasıdır. Hâkânî ile aynı bölgede (Azerbaycan veya kimi kaynaklarda geçtiği şekliyle Errân) yaşayıp Harzemşahlara hizmet etmiş bir başka şair olan Nizâmî de şiirlerinde fahriyeye yer vermiştir. Nizâmî’nin de doğrudan fahriye ile açılan bir kasidesi bulunmaktadır (Nizâmî-i Gencevî, 1362: 255-258). Söz konusu kasidede matla’-ı evvelde fahriye, matla’-ı sâvide şekvâiye temaları işlenir. Nizâmî ile yakın dönemde yaşamış olan Hallâk-ı Ma’ânî lakaplı Kemâl-i Isfahânî’nin babası Cemâle’-d-dîn İsmâ’il’in de doğrudan fahriye ile açılan “suhen” redifli bir kasidesi vardır (Cemâle’-d-din-i Isfahânî, 1379: 309-311). Bu kaside sadece fahriyeden oluşur<sup>266</sup>. Kısaca söylersek 13. asırda fahriyenin baş tarafa alınmasıyla niteliksel, beyit sayılarının artmasıyla da niceliksel bir dönüşüm yaşandığını söyleyebiliriz. Peki, bu dönüşümlerin yaşanmasındaki temel etken nedir? Başta gelen sebebin şairlerin hami arayışları olduğunu düşünüyoruz. Mütenebbî ve Hâkânî, hayatlarının belirli dönemlerinde hami aramak için<sup>267</sup> yolculuklara (Hâkânî’de her zaman hami aramak amacıyla olmasa da<sup>268</sup>) çıkmışlardır. Oysa kasidelerinde daha az fahriyeye yer veren Enverî’de durum tam tersidir; yine Zahîr için de aynı şeyler söylenebilir. Şairlerin yeni hamilerine yeteneklerini ispatlamalarına reklam işlevi gören fahriyelerinin yardımcı olduğu düşünülebilir; zira fahriye aynı zamanda çağdaş şairlere de bir meydan okumadır. Tabii ki bu durum çevrede yeni hamilerin yani başka devletlerin varlığını şart sayar. Örneğin, merkezileşmiş ve güçlü bir devlet olan Osmanlı’da fahriyenin daha az gelişeceğini tahmin etmek zor değildir. Oysa Mütenebbî ve Hâkânî’nin gidebilecekleri daha fazla

<sup>264</sup> Bunlardan biri matla’ı aşağıdaki gibi olan kasidesidir:

Nîst iklîm-i suhen-râ bihter ez-men pâdşâ

Der-cihân mülk-i suhen rânden müselleme şod me-râ (Hâkânî, 1382: 18)

*Şiir ülkesinin benden daha iyi bir padişahı yoktur*

*Dünyada söz ülkesinin idaresi bana verildi*

Kasidenin ilerleyen beyitlerinde hasûd dediği rakip şairlerin kınanması yer alır.

<sup>265</sup> Oysa çağdaşı Enverî’de bu tarz ifadeler oldukça nadirdir.

<sup>266</sup> Fars şiirinde 13. asır şairlerinde bağımsız fahriyelere sebki Hindî’ye göre seyrek de olsa rastlanır. Türk edebiyatında bağımsız fahriyelerin görülmeye başlanması ve fahriye bölümlerinin başa alınması Nef’î ile birlikte görülmeye başlanmıştır.

<sup>267</sup> Kimi zaman bu yolculukların sebebi hamiyle olan anlaşmazlıktır. Hâkânî bunun için yedi ay hapişte kalmıştır.

<sup>268</sup> Hâkânî defalarca hac yolculuğuna çıkmıştır.

yer, sığınabilecekleri daha fazla muhtemel hami vardı. Aynı durum genel olarak İran'dan Hindîstan'a göç eden şairler için de geçerlidir. Gittikleri yeni ülkede diğer şairlerle rekabette üstün gelmek için daha önce görülmemiş uzunlukta fahriyeler yazdılar. Henüz kendini ispat etmemiş genç şairlerin de daha fazla fahriyeye başvurdukları görülmektedir. Tâlib-i Amulî'nin durumu bize ilginç bir örnek sunar. Şairin yazdığı bağımsız fahriyelerin çoğu henüz gençlik zamanına, kendini kanıtlamadığı İran'da bulunduğu döneme aittir<sup>269</sup>. Şair Hindîstan'a giderken bu fahriyeleri kendi reklamı olarak kullanmış olmalı zira yerini sağlamlaştırıp melikü's-şu'arâ olduktan sonra bu türden fahriyelere ihtiyaç duymamıştır. Nefî'nin taşradan İstanbul'a geldikten sonra kendisini dışlayan bir şairler zümresiyle karşılaşmış olmasını (Karaköse, 2012: 30) ilk sebeple beraber düşünebiliriz. İkinci sebep şairlerin birbirinden etkilenmeleridir. Bunun en açık örneklerinden ikisi Mütenebbî'nin Hâkânî; Urfi'nin Nefî üzerindeki etkileridir. Bu iki sebebin birlikte bulunduğu durumlarda fahriye beyitlerinin sayısı artar.

Azerbaycan şairlerinden sonra 16. asrın son çeyreğine kadar fahriye konusunda önemli değişimler görülmez. 16. asrın ikinci yarısında yaşamış olan Vahşî-i Bafkî kasidelerinin 17'sinde fahriyeye yer verir. Bunlardan ikisi doğrudan fahriye ile açılır. İlkinde 9, ikincisinde 3 beyitlik fahriye bulunur. Sadece bir kasidesinde uzun bir (25 beyit) fahriyeye rastlanır. Fahriye beyitlerinin ortalaması 4-5 beyittir. Bu yönüyle Vahşî'yi utangaç bir fahriyeci saymak mümkündür. Ancak ondan hemen sonra gelen Urfi belki de bütün Fars edebiyatının en büyük fahriye şairidir. Hemen hemen bütün kasidelerinde fahriyeye yer veren şairin bir kasidesinde iki bölüm hâlinde (ilkinde 73 ikincisinde 48 beyit) 121 beyitlik bir fahriye vardır. Bu kaside doğrudan fahriye ile açılır, araya memduhun övgüsü girer ve şair yeniden fahriyeye döner. Feyzî'de 25 beyti aşan fahriyeye sahip kaside sayısı 6, Tâlib'de 2 iken Urfi'de bu sayı 7'dir. Ancak Urfi'nin bu şairlerden temel farkı doğrudan fahriye ile açtığı kaside sayısının (14 kaside) bu iki şairin bu tarz kasidelerinin toplamından (Feyzî'de 5, Tâlib'de 6 kaside) fazla olmasıdır. Sebki Hindî şairlerinin kendilerinden önceki şairlerden (yani 16. asrın ilk yarısına kadar) temel farkı fahriyeyi kasidenin başına -zira mukaddimîn dedikleri "eski şairler"de fahriye beyitleri genellikle medhiye bölümünden sonra gelir- almaları

<sup>269</sup> Örneğin, Cihângîr Şâh için yazdığı kasidelerde kimi zaman fahriyeye ya hiç yer vermeyen (2. kaside) ya da birkaç beyte sığdıran (Tâlib-i Âmülî, 1346: 7-9), İran'dayken Âmül emiri Ebu'l-Kâsım'a sunduğu divanındaki 3. kasidede fahriyeyi başa almış fahriye beyitlerinin sayısını da 26'ya çıkarmıştır. Yine İ'timâdü'd-devle'ye sunduğu bir kasidesinde fahriyeyi başa almıştır (Tâlib-i Âmülî, 1346: 41-43). Gençlik döneminde Şâh Abbâs'a sunduğu kasideye de fahriye ile başlamıştır (Tâlib-i Âmülî, 1346: 16-18). Turhân Gâzî için yazdığı fahriye en uzun (77 beyit) fahriyelerindedir (Tâlib-i Âmülî, 1346: 57-60).

veya bağımsız -sadece fahriyeden oluşan- fahriyeler üretmeleridir. Öyle ki bu şairlerin kimi na'larında da (örneğin, Urfi ve Tâlib'in Hz. Alî için yazdıkları na'tlar gibi) fahriye bölümü başta bulunur. Tâlib-i Amulî'den sonra kasidelerde yer alan fahriyelerde azalma görülür. Bunun temel sebebi kasidenin, yerini gazele bırakmasıdır; ancak yukarıda adı geçen üç sebk-i Hindî şairi gazellerinde de fahriye temasını işlemiştir ve sonraki şairler bu şairlerin örneklerini alarak kendileri de yeni fahriye-gazeller üretmiştir.

### 3.5.1.3.1. Urfi ve Fehîm'de Fahriye-Gazel'in Dönüşümü

Fahriyenin gelişimini kasidelerde karşımıza çıktığı şekliyle yukarıda kısaca özetlemeye çalıştık; ancak fahriyenin gazelde karşımıza çıkması Hâkânî'den bile önceye uzanır. Hâkânî'nin de kendisine örnek aldığı bir şair olan Senâyî'nin kimi kalenderiyeleri tamamen fahriyeden oluşur. Miller, bu sonuncusuna alaycı-fahriye (*mock-fakhr*) adını verir. Senâyî, Attâr ve Fahru'd-dîn-i Irâkî'nin kimi gazellerinin baştan sona bu "mock-fakhr"dan oluştuğunu söyler (Miller, 2016: 57).

Hâfız, Sebk-i Hindî şairlerinin hepsinde olduğu gibi, Urfi'nin üzerinde en fazla etkiye sahip olan şairdir. Dolayısıyla Hâfız'ın "seyreltiği" alaycı-fahriyelere Urfi'de de rastlanır; ancak onun Hâfız'dan asıl farkı normalde şekvâiyelerde gördüğümüz temaların bile *fahr* unsuru olarak kullanılmasıdır. Bunu Muhammed İkbâl'in *Esrâr-ı Hodî* ("Benliğin Sırları") adlı eserinin ilk baskısında görmek mümkündür. Bu eserde İkbâl, Urfi'yi Hâfız'ın anti-tezi olarak sunar:

*"Kadehleri deviren Hâfız'dan sakın, onun şarabının mayası ecel zehrindedir. Onun perhiz hırkası sakiye rehin; şarabı kıyamet korkusunun ilacıdır. Şaraptan gayrısı satılmaz pazarında; iki kadehle dağıldı sarığı onun. Gül renkli şarapla sarhoş olunca Karun'un görkemli hazinesine sahip olur. Onun ülkesinde müftünün omzunda şarap testisi vardır; muhtesip şarap satan pirden memnundur. Kadehi tavaf eder şarap gibi; rebab, çeng ve şarabın fetvasını ister. İşretin sırları konusunda bir kâmil; şarap küpünden kalbine kan oturmuş, ayağı çamura batmış. Gitti, kadeh ve saki işlerini geride bıraktı; rintlerin meclisini ve sonsuz şarabı (mey-i bâkî<sup>270</sup>) geride bıraktı. Çan gibi yüzlerce utanç feryadı çekti; cananın evinde işret yüzü görmedi. Aşkta Ferhâd'ın ardılıydı; dudağında feryadın alevleri vardı. Ah dalının tohumunu dağlık yere ekti;*

<sup>270</sup> Bu ifade Hâfız'ın 3. gazelinde geçer:

Be-dih sâkî mey-i bâkîder Cennet ne-hâhî yâft

Kenâr-i âb-i Ruknâbâd u Gulgeşt-i musellâ-râ/G. 3-2

Saki; ver şu ölümsüzlük şarabını.

Bulamazsın Cennette zira

Ruknâbâd ile Gulgeşt-i Musellâ kenarını (Kanar, 2011: 46-47).

*Husrev'le savaşmaya gücü yoktu. Müslüman ancak imanı zünnarlı; yârin kirpiklerinden dini yaralı. Kulluk şarabıyla öyle sarhoş ki o daimî rüyanın zevkinden mahrum. "Cedelden (kâl ü kâl) başka iddiası yok"; "eli ermez hurmadaki olgun meyveye bile". Şarap içenlerin milletinin fakihî o; çaresizlerin ümmetinin imamı o. Daha toy olan bir koyundur o; işveyi, nazı, edayı yeni öğrenmiştir o. Cazibesi zehirden ibarettir; gözü, şehri yağmadan ibarettir. Zayıflığa kudret adını verir; çalgısı ulusları yoldan çıkarır. Yunan'ın keçisinden<sup>271</sup> daha kurnazdır; udunun perdesi, perdelerin<sup>272</sup> en büyüğüdür. Çengindeki nağme çöküşün rehberidir. Hatifi, inhîtat Cebrail'idir. Bırak onun kadehini, zira Hasan Sabbâh'ın müritlerinin elindeki kadehler gibi içinde haşhaş vardır. Hayâl gücü sayesinde yokluğuyla seni delirten cennetler gösterir. Öyle bir okçu<sup>273</sup> ki gönlü takatten düşürür; oku, ölümü tatlı gösterir. Saf zehre sahip olan gül bahçesindeki yılan gibi avına önce rüyalar gördürür. Bakışlarındaki büyümlü aşk, bir tür intihardır; öldürmesi zor zira evcil bir ylandır. Büyümlü söyleyişlere sahip Hâfız da; ateşli bir üsluba sahip Urfî de Şiraz'lıdır. Biri, benlik mülküne doğru atını sürdü; diğeri<sup>274</sup>, Rükhabad ırmağının kıyısında kaldı. Biri, yiğitçe bir gayretin maktülü<sup>275</sup> oldu; diğeri, hayatın sırrına yabancı kaldı. Birinin eli, yıldızlardan başak devşirir; diğeri, gözü, gözyaşından azıklar. Merhamet, mahşer günü dese "ey Urfî, gir cennete; al hurileri, ipeklileri<sup>276</sup>"; izzetinefsi, güler hurilere; elinin tersiyle iter cenneti. Şarap iç coşkunu Urfî'yle; hayatta mısın, kaç Hâfız'ın sohbetinden. Bu<sup>277</sup> üfürükçü (füsûn-hân<sup>278</sup>) hayatı bizden çaldı; kadehi, Cem'in ihtişamını bizden çaldı. Onun meclisinde bulunmak erdemlilere yaraşmaz; onun kadehini tutmak özgür insanlara yakışmaz. İhtiyaç duyma geç Hâfız'ın meclisinden; sakın bu koyunlardan kendini sakın!" (İkbâl, 1915: 66-72).*

<sup>271</sup> Yunan'ın keçisiyle kastedilen bir önceki bölümde Hâfız gibi "gusfend (koyun)" lakabı takılan Eflâtun'dur.

<sup>272</sup> Metnin orijinalinde sırasıyla aynı anlama gelen "perde" ve "hicâb" kelimeleri kullanılıyor. Bununla Hâfız'ın hakikati sakladığına işaret ediliyor.

<sup>273</sup> Klasik bir istiareye işaret ediyor: kirpiklerinden ok atan sevgili.

<sup>274</sup> Metnin orijinalinde geçen "bu" zamiriyle Urfî; "o" zamiriyle Hâfız kastediliyor. Biz "biri" ve "diğeri" şeklinde çevirdik.

<sup>275</sup> İkbâl'in bu ifadeyle ne demek istediği pek açık değildir. Şairin ölümünden çok sonra yazılmış kimi tezkirelerde yer alan Urfî'nin şehzade Cihangir'le olan ilişkisi dolayısıyla öldürüldüğü iddiasına işaret ediliyor olsa gerek.

<sup>276</sup> İkbâl'in bu ifadeleri K 44/54 ve 76/12 ayetlere telmihtir ve Urfî'nin aşağıdaki beytinden hareketle söylenmiştir:

Giriftem ân ki bihiştem dihend bî-tâ'at

Kabûl kerden u reften ne şart-i insâf-est/99-5

*İbadet etmeden cennete girmeyi düşündüm*

*Böyle bir şeyi kabul edip gitmek insaflı değildi*

<sup>277</sup> Hâfız kastediliyor.

<sup>278</sup> Kelime anlamı olarak "büyücü" demek; İkbâl'in yaklaşımını daha iyi yansıtmak için "üfürükçü" diye çevirdik.

Yukarıda tercümesini verdiğimiz uzun bölüm sadece eserin ilk baskısında yer alır. İkbâl, Hâfız için söylediği sözlere gelen eleştiriler dolayısıyla eserinin sonraki baskılarında bu bölümü çıkarmıştır<sup>279</sup>. Hâfız ve Eflâtûn'a "koyun" lakabını takar. Bunun sebebi eserinin bir bölümünde anlattığı bir meseldir. Bu meselde, koyunların huzur içinde otladıkları mera aslanlar tarafından ele geçirilir ve koyunlar bir bir yenmeye başlanır. Bunu engellemek için yaşlı ve tecrübeli koyunlardan biri bir "din" icat eder ve aslanlara şöyle hitap eder:

*"Bende ruhanî kuvvet sermayesi vardır. Arslanlara Tanrı tarafından gönderilmiş bir peygamberim... Her kim sert olur ve kuvvetine güvenip her şeyde ona müracaat ederse o, şakî'dir. Benlik ortadan kalkarsa hayat daha kuvvetli olur. İyilerin ruhu samanla beslenir. Et yemeyi terk eden Allah indinde makbuldür. Dışının keskinliği seni rüsva eder. İdrâk senin gözünü kör eder. Cennet yalnız zayıflara mahsustur. Kuvvet inananı hüsrana duçar eden sebeplerden biridir... Bu cihan otlığı hiçtir hiç. Ey cahil bu mevhum şeyin üzerine düşünme... Koyunları yiyen arslan koyunluk dinini kabul etti."* (İkbal, 1958: 39).

Nietzscheci fikirlerin<sup>280</sup> görüldüğü yukarıdaki alıntılarda "zayıfların güçlüyü güçten düşürmesi" teması bir mesel hâlinde anlatılmıştır. Hâfız'ın da buna benzer bir "güçten düşürücü" etkisi olduğunu söyleyen İkbâl, ona karşı Urfi'yi öne çıkarır. Bizim yaptığımız çeviride italikle gösterdiğimiz ifadeler dinî ve tasavvufî alanla ilgilidir. İkbâl'in, Hâfız'da, meselde verdiği türden bir "din" bulduğu anlaşılıyor. Ne var ki bu "din", kalenderiyelerde olduğu gibi verili toplumsal ve dinî değerlerin tersine çevrilmiş bir hâline de oldukça benzer. Hâfız'da fahriye kalenderî-melâmî bir çizgidedir. Daha çok kural tanımayan rintliği ile övünür. İşte burada Urfi'nin Hâfız'dan -ve genel olarak kalenderiyedeki fahriyelerden- farklı olan yeni tarzda fahriyesiyle karşılaşırız. Urfi'nin gazellerini kendinden önceki şairlerden ve çağdaşlarından ayıran en bariz özelliği söz konusu "gam"ını bile övünç konusu ettiği fahriye gazelleridir.<sup>281</sup>

Urfi'nin çağdaşları tarafından en fazla eleştirilen yönü kibirli<sup>282</sup> karakteridir. Urfi'nin fahriyeye bu kadar önem vermesi dolayısıyla İran edebiyatı için bile yeni olan tavrı zamanında da yadırganmıştır. Hâce Nizâmeddîn Ahmed-i Herevî *Tabakât-i Ekberî*'de: *"Fıtrat sahibi ve anlayışı yüce bir gençti. Çeşitli şiir türlerinde iyi şiirler*

<sup>279</sup> Bu bölüm Ali Nihad Tarlan'ın Esrâr-ı Hodî çevirisinde de yer almaz.

<sup>280</sup> İkbâl'in Eflâtûn'a "râhib-i evvel" demesi, Nietzsche'nin rahip psikolojisi tasvirinin etkisiyledir.

<sup>281</sup> İkbâl'in Urfi için söylediği "merhamet, mahşer günü dese 'ey Urfi, gir cennete; al hurileri, ipeklileri'; izzetinefsi, güler hurilere; elinin tersiyle iter cenneti" ifadesi şairin istîğnasına işaret eder.

<sup>282</sup> Daha fazla bilgi için Urfi'nin Hayatı ve Eserleri" bölümüne bakınız.

söyledi ancak öyle kendini beğenme huyu edindi ki gönüllerden düştü”, der (Ma’ânî, 1369b: 880). Ebû’l-fazl ‘Allâmî ise Ekber-nâme ve Âyîn-i Ekberî’de benzer ifadelerle onun yeterince olgunlaşmadığını, “yeteneğinin goncasının açılmadan solduğunu” söyler. Ondaki olgunlaşmamışlığı da asıl olarak kendisini beğenmesiyle (*der-hod nigeristen* ve *ez-kûteh-bînî der-hod nigerist*) izah eder (Ma’ânî, 1369b: 880)<sup>283</sup>. Mecazen kendini beğenmek anlamına gelen yukarıdaki ifadelerin temel anlamı “kendine bakmak”tır ve Urfi’nin şiirinin temel retorik örüntüsünü oluşturur. İkbâl’in Urfi’yi Hâfız’a tercih etmesi de Urfi’nin benlik algısıyla ilgilidir. Onun bu yönü genellikle kasidelerinde ve *Ferhâd u Şîrîn* mesnevisinin girişinde görülür. Hatta Meyhâne tezkiresi sahibi onun erken ölümünü Nizâmî hakkında söylediği “uygunsuz” sözlerle ilişkilendirir. Fahriye kabilinden sözlerin bir şiir geleneği olduğunu belirten bazı tezkire yazarları ise Husrev-i Dihlevî’nin de Nizâmî için benzer sözler söylediğine ancak Urfi kadar eleştirilmediğine işaret ederek Urfi’nin haksızca eleştirildiğini ifade

<sup>283</sup> Urfi’nin kasidelerinin fahriye bölümlerinde kendinden önceki şairleri hiçe saydığı birçok beyti vardır. Buraya birkaç örnek alıyoruz.

Ez-rûy-i ‘acz nâsiye-i tab’-ı *Enverî*

Cûyed z’âstâne-i men zîver ez-gubâr (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 152)

*Aczini idrak eder Enverî, mizacının alnuna*

*Eşiğimin tozu toprağından süs umar ancak*

Kendisini söz ülkesinin padişahı gören Urfi, Ebû Nuvâs’ı seyisi yerine koyar:

Şâhâ menem ki çün feres-i tab’ zîn konem

Gîred be-düş gâsiye-i ‘acz *Bû Nuvâs* (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 172)

*Ey şah, mizacının küheylanını ben eğerlerken*

*Ebu Nuvas eyerimin örtüsünü omzunda taşır*

Fermân-dihî ne-dâşte çün men cihân-ı nazm

V’în harf bâ-*Zahîr* tevân goft bî-herâs (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 173)

*Şiir dünyasında benim gibi bir hükümdar yok*

*Bu sözü çekinmeden Zahîr’e söyleyebilirim*

Zemâne bîn ki me-râ cilve dâd tâ ez-reşk

Be-dâğhâ-yi pes-ez-merg sûht *Hâkânî* (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 383).

*Bak sen şu dünyanın işine! Öldükten çok sonra bile*

*Hâkânî’nin yaralarının kiskançlıktan sızladığını gösterdi bize*

Ebu’l-ferec ve Enverî’nin ölmüş olmalarının onlar adına bir talih olduğunu iddia eder:

İnsâf be-dih *Ebu’l-ferec* u *Enverî* imrûz

Behr-i çi ganîmet ne-şümârend ‘adem-râ/‘Urfi

*İnsaf et! Ebu’l-ferec ve Enverî bugün*

*Niçin yokluğu ganîmet saymasınlar!* (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 22).

Aşağıdaki beyitlerden (38. Kıt’a) iddiacı bir kişiliğe sahip olduğu açık bir şekilde görülmektedir:

Zi-her hüner ki zenem lâf imtihân şart-est

Beyâzmây u me-kon pîş ez-imtihân inkâr

Belî Kelîmem, kâzib-i nübüvvetem, kû Nil?

Belî Halîlem, nâ-pohte da’viyem, kû nâr?<sup>283</sup>

*İddia ettiğim her hüner için imtihan şarttır.*

*Gel, sına ama etme imtihandan önce inkâr*

*Evet Musa’yım ben, peygamberliğimi yalanlayacak Nil hani?*

*Evet İbrahim’im ben, bu ham iddiamı pişirecek ateş hani?* (‘Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 487).

ederler<sup>284</sup>. Rakibi Nazîrî ise Urfi'nin ölümünün ardından yazdığı bir kasidede Urfi'yi mağrur olmakla itham eder<sup>285</sup>. Urfi'de bunun farkındadır, bir rubaisinde şöyle söyler:

Ez bend-i gurûr mi-güşâyem hod-ra

An tavr ki hest mi-nümâyem hod-râ

'Ömrî be-ru 'ûnet sıfat-i hod kerdem

Çendî be-şikest mî-sitâyem hod-ra (Urfi-i Şîrâzî, 1378c: 4).

*Gurur tuzağından kurtarayım kendimi*

*Her nasılsam öyle göstereyim kendimi*

*Bir ömür övündüm durdum büyüklenerik*

*Bir zaman da üzüntü içinde öveyim kendimi*

Bu beyitler bir yandan şairin kendi kibrinin farkında olduğunu gösterirken diğer yandan fahriye beyitlerinde yaptığı yeniliğe de işaret eder. “Üzüntü içinde” diye çevirdiğimiz ifadenin aslı “be-şikest”tir. Bu ifade “üzüntüyle” veya “üzüntü konusunda/hakkında” anlamlarına da gelir. İfadenin son anlamını şiirde ele aldığımızda şairin kendisini üzüntü konusunda da biricik gördüğünü çıkarıyabiliriz. Klasik fahriyede şairin kendini biricik görmesi nasıl memduhunun biricikliğini<sup>286</sup> pekiştiriyorsa gazelde “gam”la övünme de ma’şûkun biricikliğini pekiştirir. Sebki Hindî’de “gam” temasının artmasının sebeplerinden biri de budur. 337. gazelin kimi beyitleri bu tarz söylemin iyi örneklerindedir. Gazelde kullanılan “mâ (biz)” zamiri okuyucu üzerinde azamet hissi verilmek için seçilmiştir:

1. Mâ kesî râ neşinâsîm ki gam neşnâsed

Hest bîgâne-i mâ her ki elem neşnâsed

*Kimseyi tanımayız gamı tanımayan*

*Bize el gibi gelir elemi tanımayan*

2. Gâhî<sup>287</sup> ân gamze ki çun tîğ ber âred zi-niyâm

<sup>284</sup> Hâkânî de kendisinden önce gelen birçok şair hakkında sert sözler kullanır:

Şâ’ir-i sâhir menem hân-ı ma’ânî me-râ’s

Rîze-hor-ı hân-ı men *Rûdekî* vü ‘*Unsûrî/Kıt’a* 335-1

*Gerçek şair benim, manaların sofrası benimdir ancak*

*Rûdekî ve Unsûrî benim artıklarımın beslenir ancak*

<sup>285</sup> İthamın nedeni Urfi'nin Hânihânân'a gönderdiği bir kasidedeki bir ifadeden kaynaklanır. Buna göre kasidenin “doğru” olarak okunması için kendisi tarafından okunmasını ister. Nazîrî bunu hana bir saygısızlık olarak değerlendirir (Nu’ mânî, 1363: 81).

<sup>286</sup> Bu durum her şair için geçerli bir durum değildir. Fahriyeleriyle bilinen Nâsır-ı Husrev memduhları (sultan, emir vs.) hakkında şöyle söyler:

Men ânem ki der-pây-i hûkân ne-rîzem

Mer in kıymetî dürr-i lafz-i derî-râ (Nâsır-ı Husrev) s. 222

Ben domuzların ayağına Derî (saray Farsçası) sözlerle süslü kıymetli incileri dökmem.

<sup>287</sup> Veliyyü'l-Hâk neşrinde “men u” şeklindeydi “ganjoor.com” adresindeki metne göre değiştirildi.

Tâ'ir-i büt-kede vu murg-i harem neşnâsed

*O bakış çekilince âniden kınından bir kılıç gibi*

*Ne puthanenin kuşunu tanır ne Harem'in bülbülünü*<sup>288</sup>

4.Yâ Rab ân kes ki nihed töhmet-i şâdî ber-men

Tâ ebed kâm-i dileş lezzet-i gam neşnâsed

*Ya Rab! Bize sevinç karasını çalanın gönül damağı*

*Tatmasın ebediyete kadar gamın tadını*

5.Mâ şehîdân-i şehâdetgeh-i 'aşk-i ezelîm

Zahm-i mâ merhem u elmâs zi-hem neşnâsed

*Ezelî aşkın şehitliğinde yatan şehitleriz biz*

*Merhem nedir elmas ne, tanımaz yaramız*

7.Dil-i 'Urfî buved âsûde zi-her bûd u ne-bûd

Der-cihânî ki vucûd-est u kadem neşnâsed/G. 337

*Urfî'nin gönlü huzura erer olandan olmayandan*

*Bir dünyada ayırt etmediği varlığı yokluktan*

Süleyman Nazif, Urfî'nin hayatını ve şiirlerini ele aldığı dizi makalelerinden birinde şöyle bir gözlemde bulunur: “*Reftem*”<sup>289</sup> kasidesinin aded-i ebyâtı yetmiştir. *Ve bu yüz kırk mısraın her biri bir târ-ı tannândır ki yâ nâle terennüm eder yâ tefâhur*”. Ancak hemen sonra şunları ekler: “*Birkaç satır yukarıda tefâhur demiştim. Fakat dikkât edilmeksizin de görülür ki bu öğünmeler de nevhâ tarzında, mâtem-pûş ve telehhüf-âmîzdir*” (1335: 1). Nazif'in bu gözlemi şekvâiye Urfî'nin kasidelerinin bir yönünü çok iyi bir şekilde özetlemektedir. Onun kasidelerinde “gam” öyle benimsenir ki şikâyet mi ediyor yoksa övünüyor mu diye okuyucu şüpheye düşer ve bu iki kutup arasında salınır. Söz konusu kasideler tekrar tekrar okunduğunda bile yeni gelmesinin sebebi budur. Urfî ve Fehîm'nin medhiyeli gazellerinden bahsederken Süleyman Nazif'in tarif ettiği şekvâ ve fahr arasında salınan durumu kastediyoruz. “Gam”ın bu şekilde benimsenmesine stoacıların “amor fati” düşüncesinde rastlamak mümkündür. Bu anlayışta kişi “gam” karşısında aktiftir, sanki onu kendisi çağırmıştır. Bu yüzden üzüntüsü bile görkemli görünür. Evliya Çelebi'nin, kimsenin nazire yazamadığını söylediği arkadaşı Fehîm<sup>290</sup>'in “Figaniyye”si de bu tür şiirlerdendir<sup>291</sup>. Şiir ilk bakışta bir şekvâiye

<sup>288</sup> Murg-ı Harem'le Cebrail kastediliyor olmalı.

<sup>289</sup> Süleyman Nazif aynı makalede bu kasidenin çevirisini de vermiştir.

<sup>290</sup> Fehîm de Urfî kadar olmasa da kimi kasidelerinde eski ustalara ihtiyacının olmadığını açık bir şekilde beyan eder:

Melikü'l-mülük-i nazmam dese fahr idüp *Nizâmî*



görünümündedir ancak bu şikâyet beyitleri fahriye beyitleriyle iç içe geçmiş bir hâlde karşımıza çıkar. Bu şiirde yer alan şekvâiye beyitlerine *aynı zamanda* fahriye beyitleri dememek için bir neden yoktur. Fehîm'in çoğu kasidesinde bu tür şekvâiye-fahriyeler bulunur. Gazel fahriyeler konusunda da Fehîm, çağdaşlarından –örneğin, rekabet hâlinde olduğu Nâ'ilî'den- çok öndedir. Aşağıdaki gazel fahriye gazelin iyi bir örneğidir. İspat (“âşıkâm âşık ki” ve ârifem ârif ki”) ve tekzibin (“eylemem”) bir arada bulunduğu gazel tamamen istiğnaya ve kendini tenzihe dayanır. Bu paradoksal yapı kimi Hintli araştırmacılarca negatif diyalektik olarak isimlendirilir. Negatif diyalektik bir şeyin ispatını inkârında bulur. Sebk-i Hindî şiirinde paradoksal imajların çoğu bu kategoriye girer. İlk beyitte kendini “mutlak âşık” olarak tanımladıktan hemen sonra (ispat) hurilerin zülfünü hayal etmediğini söyler (inkâr). Şiir geleneğinde “aşk” “akl”ın yokluğu olarak tanımlanır ve en uç hâlinin Mecnun'da vücut bulduğu ileri sürülür. Fehîm ise akli elden bırakmaz: “Aklın ayağını sevda zincirine bağlamam” (ikinci mısra). Beyti ilahi değerlerin dünyevi aşk uğruna terkedilmesi ekseninde mecâzî aşkın yüceltilmesi olarak da yorumlayabiliriz. Her hâlükârda bir “yüz çevirme”den bahsetmek mümkündür. “Vâsuht” anlayışı sebk-i Hindî şiirinde kendisine mübalağaların eşlik ettiği irfânî istiğnaya dönüşmüş bir hâlde bulunur. Kişi kendisiyle o kadar doludur ki hiçbir şeye ihtiyacı kalmaz. Bununla beraber onlarda büyük sufilerde olduğu gibi kendi cüz'î varlıklarının mutlak varlığa katılması (vecd) daimi değildir; bir an hissedilir ve yerini “gam”a bırakır. Fehîm'in beytinde bu ikilik açık bir şekilde görülür. Mutlak “âşık” artık gelenekte olduğu gibi “mecnun” değildir, akıyla da övünür.

İkinci beyitte tenzih fikrine tenzil eşlik eder. Şair “rûh (gnosis, marifetullâh)”un sırrını anlamak için Mesîh'in akli aciz bırakan mucizelerinin önünde eğilmeyeceğini

---

Yine tab'umun Fehîmâ olamaz kemîn tufeyli  
 Gurre-mestem ki gûşuma girmez  
 Nağme-i *Enverî* vü *Hâkânî*  
 Dûdumun hâk-i pâyı geçse revâ  
 Sürme-i cevher-i *Sıfâhânî*  
 Bana üstâd-ı küll yeter tab'um  
 N'eyleyim ben *Zahîr* ü *Selmân*'ı  
 Dahî ben gelmedin helâk oldı  
 Reşk ile nûkte-senc-i *Şirvânî*  
 Nûsha-i tâzem eyledi mensûh  
 Köhne tarz-ı kelâm-ı *Sahbân*'ı

<sup>291</sup> Süleyman Nazif, Fehîm'in kasideleri için “*Malûmdur ki meslek-i kudemâ ve kasîde vadisinde Nef'î'den sonra en büyük üstâdımız Fehîm-i Kadîm'dir. Böyle olduğu hâlde Ziyâ Paşa Harâbât'ında, Şemseddîn Sâmî Kâmûsu'l-Â'lâm'ında, Mu'allîm Nâcî Efendi Esâmî'sinde Fehîm'in ismini ihmâl etmişlerdir.*” der (1335b: 1).

beyan eder. Aklını tenzih eden şair, Mesîh'in mucizesini tenzil eder. Tenzih ve tenzil bütün gazel boyunca devam etmektedir. Tanrı'nın güzelliği tarafından istila edildiğini, dopdolu olduğunu söyleyen âşık, Tanrı'nın güzelliğinin dolaylı bir yansıması, bir izi olmasından ötürü Tûr'un şulesine ihtiyacının olmadığını ifade eder. 2. ve 3. beyitleri İbn-i Sina'nın "burhân-ı siddikîn" teorisiyle birlikte düşünebiliriz. Bu teori, Tanrı'nın burhanını "varolan"lardan değil varlığın kendisiyle ispatlar (Baran, 2020: 211). Var olan (mümkün) sınırlı ve neden zincirine tabi olması dolayısıyla Tanrı'nın varlığının (vacibin) ispatı olamaz. Fehîm'in kendisini "ehl-i huzûr"; "Tûr'un şule"sini ise mümkün varlık olarak düşündüğünü söyleyebiliriz. Şairin istîğnası buradan kaynaklanmaktadır. Bu tarz yadırgatıcı telmihlere (özellikle Musâ ve İsâ hakkında olanlar) gerek Urfî'de gerekse Fehîm'de sıkça rastlanır. 4. beyit, 5. beyitte belirginleşecek olan mecâzî aşka dair ilk belirtileri verir. Ârif, "birlik sevgilisi"ne ulaşmak için gizli veya açık zikre (zikr-i hafî ve zikr-i lisân) ihtiyacının olmadığını hakimâne bir tavırla ifade eder. Beyit bu yönüyle tarikat ehline bir eleştiridir. Zikir ritüelini birliğe ulaşmada bir tür oyalanma olarak görür. Dilin işaret ettiği şeyin ötesini göstermemesini buna delil getirir. Bu fikir Tanrı'nın zatının herhangi bir isme ve sığamayacağı düşüncesinden ileri gelir. Huzur ehli olan ârif, sıfatların ve isimlerin belirlediği taayyün alanında kalmayı yeterli görmez. Beyitte âşıkların sevgililerine kavuşmak için dua etmelerine (esma okuma) de telmih vardır. Bu anlam vesilesiyle 5. beyte geçilir. Şiire "yâr" dâhil olur. "İrfânî Gazel" başlığında dikkat çekmiş olduğumuz yapı bu şiirde de bulunmaktadır. Beytin esasını tersine çevrilmiş mübalağalı bir imge tayin eder: sevgilinin bakış kılıcı "aşk" mefhumunun canını yaralar. İrfânî geleneğe dayanan sebk-i Irâkî geleneğinde teşbih-i maktûblar bulunur ancak bu beyitte gördüğümüz gibi soyut kavramların da teşhis edildiği teşbih-i maktûblar daha çok sebk-i Hindî gazelinde görülür. Irak üslubunda görülen teşbih-i maktûblar iki benzer ve somut kavramdan sevgiliye ait olanın üstün tutulması esasına dayanır. Teşbih maktûblarda teşhise yer verilmesi sebk-i Hindî'den önce görülmekle birlikte kasidelere mahsustur. Fehîm'in beytinde bu unsur sevgilinin methi için kullanılmıştır. 6. beyit "ârif" in "irfân"ı bilmediği paradoksuna dayanır. Böylece "ârif (bilen)" in tanımına negatif diyalektik uygulanarak "bilmeyen" sıfatı eklenir. Dolayısıyla oksimoron içeren şöyle bir cümle elde ederiz: Bilen bilmeyendir. Fehîm'in "neydügin bilmem" (G. 204) ve "nedür bilmem" (G.205) redifli gazelleri bu oksimoron çizgisinde geliştirilen paradoksal imajlarla ilerler. 6. ve 7. beyitler, "İrfânî-Âşıkâne Gazel" başlığındaki Fehîm'a ait gazele benzer şekilde tariz ve toplumsal eleştiri ihtiva eder. "Ârif-i dânâ" ile bilgin geçinen kişiler kastedilir. Bu kişiler

“bilmeyen ârif”in karşısında konumlandırılır. “İsbât-ı vücûd”la ifade edilmek istenen bu kişilerin Tanrı’nın varlığını “varolan (mümkün)”la, aklî nedenler zincirine tabi kılınmış bir mantıkla ispat etmeye yönelik çabaları olduğu kadar aynı zamanda kendi benliklerini de ispat etme çabalarıdır. Fehîm, irfânî yaklaşımı fahriye üslubuyla ifade ettiği bu gazelinde diyalektiğin (gavga “cedel”) karşısına negatif diyalektiği (bilmeyen ârif) çıkarmıştır.

1. ‘Âşıkam ‘âşık ki fikr-i zülf-i havrâ eylemem  
Pây-ı ‘aklı beste-i zencîr-i sevdâ eylemem
2. ‘Ârifem ‘ârif ki sırr-ı rûhî iz’ân itmege  
Secde-i teslîm-i i’câz-ı Mesîhâ eylemem
3. ‘Âşıkam ‘âşık ki istîlâ-yı hüsn-i yârdan  
Şu’le-i Tûr olsa hurşîdi temâşâ eylemem
4. ‘Ârifem ‘ârif ki vasl-ı şâhid-i tevhîd için  
Her zamân ezkâr-ı ism-i bî-müsemma eylemem
5. ‘Âşıkam ‘âşık ki tîg-i gamze-i hûn-rîz-i yâr  
Cân-ı ‘aşkı zahm-nâk etse müdârâ eylemem
6. ‘Ârifem ‘ârif ki bilmem ‘aşk u ‘irfân n’iydügin  
Hem yine erbâbını ta’yîb ü rüsvâ eylemem
7. ‘Âşıkam ‘âşık ki isbât-ı vücûd için Fehîm  
‘Ârif-i dâna gibi herkesle gavgâ eylemem /G. 203-1

Yukarıdaki gazel çift-çapraz rediflidir<sup>292</sup>. Söz konusu şekli özellik de dâhil olmak üzere ön redifler genellikle kasidelerde<sup>293</sup> görülür<sup>294</sup>. Bu durum, kasidenin belirli bir düzeni öngören teşrifatlı yapısından kaynaklanır. Kasidenin bölümleri belirli temalar üzerinden ilerler; düşünceyi geliştirmeye ve övgü/övünme maksadına uygun olarak

<sup>292</sup> Bu isimlendirme için bkz. (Aydemir ve Çeltik, 2012: 57-65). Bu çalışmada Fehîm’in yukarıdaki şiiri de örnek olarak verilmiştir. Fehîm’in bir ön redifli gazeli (G. 67) daha bulunmakla beraber fahriye özelliği göstermez.

<sup>293</sup> Örneğin, Hâkânî’nin “kerd” redifli kasidesinin sonlarında yer alan “in Ka’be” tekrarı bunlardan biridir (Hâkânî, 1382: 152). Söz konusu durum Urî ve Fehîm’in kasidelerinde de görülmektedir. Urî’nin 6. kasidesinde “merhâbâ”, Hz. Alî için yazdığı 10. kasidesinde (27 beyitlik kasidenin 22 beytinde) “ân” ön redifi bulunur. Kasidelerde düzenli ve dengeli yapılar önemsendiği için belirli aralıklarla kimi ön redifler karşımıza çıkar. Urî’ye ait örnekler şöyledir: 15. Kasidede “na’ra” kelimesi (Urî-i Şîrâzî, 1378b: 68) 16. Kaside “çunân”, “kesî kû”; 17. kasidede “her”, 26. kasidede sırasıyla “ân”, “ey”, “ân” “her”, “hem”, “çun”, “her”; 31. kasidede “nazmî ki”, 31. kasidede “ân ki” ifadesi bunlardan bazılarıdır. Fehîm’in “Figâniyye”sinde (K.16) “figân ki” ve 17. kasidesinde görülen ve yedi beyit tekrar eden “benem ol” ifadeleri de başka örneklerdir.

<sup>294</sup> Nizâmî mesnevilerinde ön redifleri sık kullanır. Leylâ ile Mecnun mesnevisinin “Mecnun’un Leylâ’yı Görmeye Gitmesi” bölümünde, mısra başında “Leylâ” kelimesi 16 kez arka arkaya tekrarlanır (Nizâmî-yi Gencevî, 2013: 91-92). Nizâmî’nin bazı mesnevileri kasidelerin şekli usurlarını da mesneviye dâhil eder. Urî’nin Sâkinâmesi’nin girişinde her iki beytin başında “biyâ sâkî” nidası bulunur.

dengeli, paralel söyleyişlere fırsat verir. Dolayısıyla Fehîm'in ön redifli gazelini kasidenin şekli unsurlarının gazele "sızma"sı olarak değerlendiriyoruz<sup>295</sup>. Aynı şekilde gazel-fahriyelerin de bu sızmanın bir başka yönü olduğunu düşünüyoruz<sup>296</sup>. "Âşıkam âşık ki" ve ârifem ârif ki" ön redifleri kasidelerin fahriye bölümlerinde görülen "benem ân ki" "benem ol" "benem o" ifadelerinin işlevine sahiptir ve "ârif ve âşık ancak benim, sadece benim" anlamını taşır. "Ârif" ve "âşık" kelimelerinin "ârifem ârif", "âşıkam âşık" şeklinde tekrarlanması söz konusu cümlelerdeki "sadece benim" anlamını güçlendirir. Muhatabının anlamama ihtimalini ortadan kaldırmak için kelimelerin üstüne basa basa ifade eden bir kişinin tavrına yaklaşır. Örneğin, söz konusu sentaktik unsur Fehîm'in 15. ve 17. kasidelerinden alınan aşağıdaki beyitlerde fahriyeyi güçlendirmek için tercih edilmiştir:

Benem ol şâ'ir-i kâdir-beyân-ı sihr-pîrâ kim  
 Kelâmum eyledüm mu'ciz fesâhatle belâgatden/K. 15-30  
 Benem ol şeh ki feyz-i Bârî'dür  
 Kasr-ı endîšemün nighbânı/K.17-32

<sup>295</sup> Bu sızma asıl olarak Muhteşem'le beraber başlar. Divanındaki ön redifli gazellerin sayısı kendisinden sonra gelen bütün şairlerden fazladır. Sadece Risâle-i Celâliyye'de on üç ön redifli gazeli vardır (Muhteşem-i Kâşânî, 1380: 1317-1386). Zebihullah Safâ, bir gazelinde "dî", "imşeb" "imrûz" kelimelerini iltizâm ettiğini; başka gazelerinde ise yeri kasideler olan mümasile ve muvâzeneli söyleyişlere yer verdiğini, bu tutumunun zamanın şairlerince hoş karşılanmadığını belirtir (Safâ, 1389: 796).

<sup>296</sup> Fehîm'in 38. gazeli ise kaside üslubunu her yönüyle yansıtır. Gazelin girişi kasidelerin üslubuna sahiptir:

Nighiyle yine bir dilber-i Mirrîh-nijâd  
 Eyledi leşker-i pür-şûr-ı belâya imdâd/38-1  
 Ne nigh zahm-ı dil-i sine-i şemşîr-i kazâ  
 Ne nigh dâğ-ı dil-i cevher-i tîg-i cellâd/38-2  
 Ne nigh sâ'ika-i hâne-ber-endâz-ı vera'  
 Ne nigh bârika-i hırmen-i zühd ü zühhâd/38-3

4-6 beyitleri merhun olan bu gazelde yine kasidelerde görülen iğraklar bulunur. Ecelin kendisi ile sevgilinin bakışından figan eder:

Pür olursa nigh ü gamze ma'âzallâh eger  
 Havfden şahs-ı ecel eyleye âh u feryâd /38-4  
 Nice âh eylesün şahs-ı ecel olduğün/  
 Ki biri itse eger 'âleme 'arz-ı bîdâd/38-5  
 Havfden bir yere gelmezdi 'anâsır aslâ  
 Bîmden dâhil-i ervâh olurdu ecsâd/38-6

Yedinci beyitte ifadeden anlaşıldığına göre gazelin son dört beyti (8-11) Mesîh'in ağzından söylenir. Bu da kasidelere özgü bir tavidir:

'Aks-i la'l-i ruhını âyîne-i mihr içre  
 Eyleyüp seyr Mesîh itdi bu nazmı inşâd/38-7

8. beyit içerdiği kimi ifadeler ve paralel söyleyişleri bakımından adeta kasidelerden fırlamış gibidir:

Bârekallâh zihî cevher-i rûh-ı hurşîd  
 Sânekallâh zihî zübde-i asl-ı icâd

Beyitte bulunan “benem ol” ifadesi mısralara şu anlamı katar: “Büyücü, beyanı güçlü şair sadece benim”, “Tanrı’nın Feyzî ancak ben padişahın düşünce sarayının koruyucusudur”.

“Benem ân ki”, “benem ol”, “benem o” gibi ifade yapıları Farsça’dan kod kopyalama yöntemiyle alınmış sentaktik yapılardır. Sîrûs Şemîssâ, “Ma’ânî” kitabında öznelerin “ki” bağlacından (*mevsûl*) önce kullanıldığı takdirde temel olarak altı işlevinin bulunduğunu tespit eder. Bunlar; 1. Te’kîd ve tazîm, 2. Te’kîd ve tahkir, 3. Tahkîr ve ikâz, 4. Fahriye, 5. Tariz, 6. Teyit veya tekzip (1386: 104-105).

Söz konusu sentaktik yapı Farsça fahriyelerde “menem ân ki”, “menem ki” ifade biçimleriyle karşımıza çıkar<sup>297</sup>. Kimi zaman “ki” lafzı hazf edilir, ancak cümlenin genel yapısından (siyakından) çıkarılabilir. Hazf durumunda “menem” ifadesi çoğunlukla cümlenin başında yer alarak öncelenir, ancak kimi hallerde cümlenin herhangi bir yerinde de bulunabilir. Fehîm’in yukarıdaki gazelinde fahriye amacıyla kullanılmıştır. Kendisini “mâhir-i ‘ilm-i gam u hüzn benem (gam ve hüznün ilminin ustası)” (K. 12-9) şeklinde tanımlayan Fehîm, kimi mısralarında söz konusu yapıdan üzüntüsünden bir övünme unsuru çıkarmak adına da faydalanır:

Tamâm girye-i şevkam tamâm hande-i gam  
Benem ki ‘âciz-i temyîz-i mâtem ü sûram (K.14-25)  
Benem ki mâhî-i deryâ-yı eşk olup her dem  
Misâl-i merdüm-i dîde şînâhdur kârüm/216-6  
Eylemez câm-ı fenâ mest-i ser-endâz beni  
Benem ol rind ki sahbâ-yı bekâdan geçdüm/218-5  
Benem ol ‘âlem-i vâlâ ki hezâr âteş-i Tûr  
Tutuşur pertev-i mihr ü meh-i eflâkünden/236-2  
Ben o deryâ-yı musaffâ-güherem kim hurşîd  
Kuhl eder dîdesine sûde-i hâşâkünden/236-3  
Benem o ‘âşık-ı mecnûn-ı pîrehan-düşmen  
Fezâ-yı haşrda da perde-i kefen-düşmen/239-1  
Benem bu meykede-i gamda bâde-nûş-ı humâr  
Ne kâm-yâb-ı piyâle ne kâm-bîn-i sebû  
Müdâm olur mey-i hûn-âb-ı dîdeden memlû  
Hem âstîn-i Fehîm ü hem âstîn-i sebû/247-8,9

<sup>297</sup> Eğer amaç medih ise “tuyî ki”, “ân ki” ânân ki” ifadeleri kullanılır.

Fehîm'in aşağıdaki gazeli ise kalenderîyelerde olduğu şekliyle yani alaycı fahriye ile (mock-fakhr) ile açılır (1-2). Şair, zünnar bağlamakla ve kâfir olmakla övünmektedir. Şairin düşkün hâlimden bahsettiği 3. beyit aynı zamanda sevgilinin medhini de içerir. Zira başkalarının düşkünlerine el uzatan kişi, onlara yardım eden kişi sevgilinin “düşkün”ü olmuştur. 4. beyitte cümle unsurlarının olması gereken yerde olmayışından kaynaklanan bir lafzî ta’kîd bulunur. “Âfitâbem lîk” cümlesi ilk mısranın başına alındığında söz konusu ta’kîd giderilir. 4-9. beyitler şikâyet ve fahriyenin iç içe geçtiği hasb-1 hal beyitleridir. Söz konusu beyitlerde paradoksal imgelere rastlanır: âfitâbem-sâye-veş... hakîrem, tfl-1 mahrûm-zâd-1 mîr<sup>298</sup>-, zâğ-1 mâtem-fütâd-1 tâvûs<sup>299</sup>, murg-1 şâdî-i gam-safir. Şiirde paradoksal imgelerin sıklığı temaya uygun düşmüştür. Zira paradoksal imgelerde olduğu gibi şiirin bütününde şikâyet ve fahriye aynı anda ve bir arada bulunmaktadır. Okuyan kişiye göre kimi beyitlerde biri diğerine baskın olabilir. Örneğin, 5. beyit mahrumiyet bildiren “olmadum” yüklemiyle başlar (şekvâiyye); ancak cümlenin sonundaki “benem” mahrumiyetin adeta sahiplenildiğini gösterir (fahriyye). 7. beyitte bu durum daha net görünür. Aşıkların gözlerinden akan yaşlarla (normalde şikâyet konusudur) kayan bir yıldız arasında benzerlik kuran şair, kayan yıldızın kendisi olduğuyula övünür. Şairin geliştirdiği bu retorik aralarında meşhûr “Figâniyye”sinin de bulunduğu kasidelerinin birçoğunda bulunur. Dolayısıyla Fehîm'in kimi gazellerini kasidelerinden, herhangi bir memduha sunulmayan kimi kasidelerini ise gazellerinden ayırmak zordur. Nitekim Fehîm'in bazı kasideleri rahatlıkla gazelleri arasına dâhil edilebilir: K. 17 (hasbihâl), K. 12 (aşağıda inceleyeceğimiz “nedür bilmem” redifli gazelin kompozisyonuna ve temalarına sahiptir) ve K. 11 (Âfetî Çelebi adlı şair için yazdığı baştan sona âşıkâne beyitlerden oluşan bir kasidedir), K. 9 (Abdullâh Çelebi adlı kişiye yazdığı 19 beyitlik bu kaside de tamamen âşıkânedir).

<sup>298</sup> İzmir nüshasında “ciger parçası, çocuk” anlamına gelen “rûd” kelimesi bulunur. Üzgör neşrinde “mahrûm-1 zâd mîr” şeklinde olan ifadeyi yukarıdaki gibi okuduk. “Zâden” sebki-i Hindî şiirinde birçok yeni terkip içerisinde karşımıza çıkmaya başlar: girîbân-zâd, hurrem-zâd, zencîr-zâd vs. “Mahrûm-zâd” “mahrumiyete doğmuş; daimi mahrum” anlamında mübalağalı bir ifadedir. Şair, bey soyundan gelmesine rağmen mahrumiyet içinde büyüdüğünü söylemeye çalışıyor. Yalnız bunu paradoksal bir imgeyle ifade ettiği için beyitte ta’kîd-i manevî meydana gelmiştir.

<sup>299</sup>Divan neşrinde “zâğ-1 mâtem fütâd-1 tâvûsam” şeklindeydi anlam gereği “zâğ-1 mâtem-fütâd-1 tâvûsam” şeklinde okundu. Şair bu beyitte bir önceki mısradaki ifade ettiği durumu yine paradoksal bir imge içinde tekrar etmiştir. Bir zamanlar “tâvûs” olduğunu ancak şimdi yaşlı (mâtem-fütâd “mateme düşmüş”) bir kargaya döndüğünü söylüyor. Bununla birlikte bunu bir tamlama içerisinde verdiği için ta’kîd-i manevîye düşüyor. Eğer tamlama içerisinde vermeseydi paradoksal imaj da ortadan kalmış olacaktı. Zira bir durumun, imgenin paradoksal olması aynı anda ve beraber bulunmasına bağlıdır. Mesela 3. beyitteki “âfitâbem lîk şimdi sâye-veş ... hakîr benem” ifadesi böyledir. Aynı aynada hem güneş hem de gölge olduğunu söylüyor. Şiir yorumlanırken şairin rağmına paradokslar “hall” edilir ve anlaşılır bir hâle getirilmeye çalışılır. Şair, paradoksal imgeler yaratmayı öncelediği için lafzî zorlamıştır. Beytin ikinci mısrandaki ye alan ve Üzgör neşrinde “murg-1 şâdî vü gam-safir” olan ifade anlam gereği “murg-1 şâdî-i gam-safir (ışığı gam olan sevinç kuşu)” şeklinde okundu. Bu ifadede de paradoksal imaj bulunur.

Mısır'dan ayrılışını tasvir eden ve içinde âşıkâne birçok öge barındıran 17 beyitlik “olarak” redifli 16. kasidesi de pekâlâ gazelleri arasında yer alabilirdi. Nitekim aynı konuyu işleyen başka gazelleri de vardır. Fehîm, aşağıdaki gazelin devamında (10-16. beyitler), kasidelerde görülen klasik fahriye bölümüne yer verir. Bu bölümde şair kendisini Urfî, Tâlib ve Hâce Hüseyin Senâyî, Hüsrev-i Dihlevî, Enverî, Zahîr-i Faryâbî gibi şairlerle mukayese eder. 12. beyitte şiirinin tarzını (acz ve fahr) açık bir şekilde beyan eder: “Vâdi-i ‘aczde Zahîr benem”.

1. Beste-zünnâr-ı nâ-güzîr benem  
Kâfir-i zülfüne esîr benem
2. Aldı kâfir nigâhun islâmum  
Kâfir olmakda nâ-güzîr benem
3. Senün üftâden olmadan der idüm  
Pây-mâlâna dest-gîr benem
4. Sâye-veş şimdi âfitâbam lîk  
Hâr u üftâde vü hakîr benem
5. Olmadum sîr-çeşm misl-i habâb  
Tıfl-ı mahrûm-zâd-ı mîr benem
6. Zâg-ı mâtem-fütâd-ı tâvûsam  
Murg-ı şâdî-i gam-safir benem
7. Eşk-i galtân-ı çeşm-i ‘uşşâkam  
Ahter-i âsumân-mesîr benem
8. Tarfetü'l-’aynda habâb-âsâ  
Âsumân-ı halel-pezîr benem
9. Bend-i zencîr-i zülf-i ‘akl olamam  
Bîşe-zâr-ı cünûnda şîr benem
10. Tâlib-i Âmül ü Senâyî<sup>300</sup>ye  
Tâze mazmûnda hem-zamîr benem
11. Maşrîkum mâh-ı tab’-ı Enverî’dür  
Mihr-veş kevkeb-i münîr benem
12. Husrevân-ı cihân-ı nazma bugün  
Vâdi-i ‘aczde Zahîr benem

<sup>300</sup> Fehîm’in Tâlib-i Âmül’le adını birlikte zikrettiğine göre bu şair, meşhur mutasavvıf Senâyî (سنایى) değil Urfî’nin çağdaşı ve dostu olan Hâce Hüseyin Senâyî (ثنایى)’olmalıdır. Üzgör neşrinde “sin”le yazılan isim, İzmir nüshasında “peltek se” ile yazılmıştır.

13.Olsalar sözde cümle Hâkânî

Yine mîrân-ı nazma mîr benem

14.Demezem kim menem digershâ nîst

Pâdişâh-ı suhan fakîr benem

15.Nâleme sûr hem-nefes olmaz

Kalemüm eylese sarîr benem

16.Misli yokdur ‘Acem’de gerçi

Fehîm Rûm’da ‘Örfî’ye nazîr benem/G. 206

Fehîm divanındaki en dikkat çekici gazel-fahriyelerden olan aşağıdaki gazelin, sebk-i Hindî şairlerinin şekvâiyelerle iç içe girmiş bağımsız kaside-fahriyelerinden temel olarak hiçbir farkı yoktur. İrfânî-âşıkâne gazellerinin birçoğunda olduğu gibi ontolojik-gnostik meselelerle açılan gazeli genelden özele doğru bir seyir izleyerek mecâzî aşkı somutlaştırır (5. beyit “o gamze”, 6. Beyit “o şeh”). Son beyitte ise gazelin başındaki temaya dönüş yaparak tümdengelim yöntemine tamamen uyar.

1.Garîk-i lücce-i ‘aşkam fenâ nedür bilmem

Ümîd-i sâhil için âşinâ nedür bilmem

2.Ne câme geysen ider âteş-i dilüm sûzân

Cihânda şu’leden özge kabâ nedür bilmem

3.Hemîşe saykal-ı âyînem oldı jeng-i belâ

Henüz pertev-i rûy-ı safâ nedür bilmem

4.Ne bîm-i mihnet-i dûzah ne ârzû-yı behişt

Şarâb-ı ‘aşk ile havf u recâ nedür bilmem

5.Belâ-yı hükm-i kazâya tereddüd itsem olur

Velî o gamzeye çûn u çirâ nedür bilmem

6.Nigâh-ı çeşmi nedür lutf ile tebessümi ne

Bu şîveden o şehün müdde’â nedür bilmem

7.Hemân vücûdumı mahv eylesem yeterdi Fehîm

Ümîd-i hestî-i mülk-i bekâ nedür bilmem/G. 205

Yukarıdaki gazelin ilk beytini Hâfız-ı Şîrâzî’nin bir beytiyle karşıtlık içinde okuyabiliriz. Hâfız’ın beyti şöyledir:

Şeb-i târîk u bîm-i mevc u girdâbî çünîn hâyil

Kucâ dânenî hâl-i mâ sebük-bârân-i sâhilhâ/G. 1-5

*Karanlık gece, dalga korkusu ve dehşetli bir girdap*

*Nasıl anlar bizim hâlimizi sahildeki gamsızlar?*



Hâfız'da şikâyet unsuru olan imge (denizin ortasındaki çaresizlik) Fehîm'de bir iftihâr vesilesine dönüşür. Beyitte yer alan “âşinâ” kelimesi çift anlamlıdır: tanıdık ve yüzmek. Şair sahile çıkmak ümidiyle yüzmediğini, aşk denizine battığını ifade etmektedir. Benzer bir stoik imge (*amor fati*) Fehîm'in başka bir beytinde de vardır: “*Eger mevc-i havâdis gelse kıl âgûşun âmâde/Ne mümkündür miyân-ı bahrde cây-ı gürîz olmak* (G. 161-6)”. Urfi'de de ümîde/recâya/isteğe karşı benzer bir tutuma rastlanır:

Bâd-ı murâd ger ne-vezed dem-be-dem çi bâk

Keştî zi-mevc-hîz be-der bordeîm mâ<sup>301</sup>

Urfi'nin gazellerini dâl harfine kadar şerh eden Mezakî'nin öğrencisi<sup>302</sup> Abdî Efendi, beytin Talak Suresinin 3. ayetinin<sup>303</sup> mazmununca olduğunu belirttikten sonra çevirisini şöyle yapıyor: “*Mahsûl-i beyt: Bâd-ı murâd eger dâimâ esmezse kayurma[yı]z (endişelenmeyiz) zîrâ biz keştî-i dilimizi deryâ-yı taleb talazlığından (dalgalanmasından) sâhil-i teslîm ü rehâya çıkarmışızdur, dimek olur*”. Urfi'nin Fehîm'in ilk beytindeki paradoksal imajı sürdüren bir başka beyti şöyledir:

Der-ân muhît me-râ tekye-gâh tûfân-est

Ki sad şehîd zi-mevceş be-sâhil üftâde-est/211-6

*Yüzlerce şehidin, dalgarıyla kıyıya vurduğu*

*O okyanusta, bizim tek dayanağımız tufandır*

Fehîm'in gazelinde “lücce (deniz)” vecd hâlindeki bütünselliği temsil eder. İkinci beyit aynı temayı sürdürür. Bu beyit Şeyh Gâlib'in “Benî Mahabbet” kabilesini tasvir ettiği bölümdeki bir beyti hatırlatır: *Giydikleri âfitâb-ı temmûz/İçdikleri şu'le-i cihân-sûz* (245. beyit). 3. beyit ilk bakışta bir şekvâiye görünümündedir ancak şairin bunun böyle olmasından memnun olduğunu hissederiz. 4. beyit bütün Yunus Emre<sup>304</sup>'den başlayarak Fehîm'e kadar gelen Türkçe irfânî geleneğin bir özeti gibidir. Son 5. ve 6. beyitler gazeli kelime anlamına yaklaştıran âşıkâne beyitlerdir. 6. beyitte Fehîm'in sıklıkla kullandığı teşbîh-i tafdüle<sup>305</sup> dayanan bir imge yer alır: sevgilinin işmarı/bakışı -ki sufi terminolojisinde tecelli kavramına denk düşer- kazâdan üstün

<sup>301</sup> “Dem-be-dem” ifadesi tevriyeli kullanılmıştır: “dâimâ” ve “nefes nefese”. İkinci anlamıyla düşünülürse beyitte teşhis olduğu söylenebilir.

<sup>302</sup> Şerhinin birçok yerinde Mezâkî'den “üstâdım” diye bahseder. Mezâkî bir dönem Fehîm'in arkadaşı olmuştur.

<sup>303</sup> “Kim Allah'a dayanıp güvenirse Allah ona yeter.” 65/3 (Diyanet Vakfı).

<sup>304</sup> Cennet Cennet didükleri

Bir ev ile bir kaç Hürî

İsteyene virgil anı

Bana seni gerek seni/ Yunus Emre 381-8

<sup>305</sup> Bkz. “Teşhis-i Tenzîlî”

tutulur. Bu gazelin bütün enerjisi varlık-yokluk tezadını bilmek-unutmak ikiliğiyle özdeş kılma çabasına dayanır. Gazelin redifi olan “nedür bilmem” “fark”ları silerek tözsel/bütünsel olanı yakalamak amacıyla tercih edilmiştir. Söz konusu ikilik çeşitli paradoksal imgelerle ilerleyerek gazelin bütününe yayılır. Örneğin, ilk beyitte aşk denizine batmanın, onda boğulmanın yokluğu bilmemeyi yani mutlak varlık olmayı temin etmesi gibi.

Urffî'nin de benzer redifli bir şiiri vardır. Redifi “ne-şinâsîm (“bilmeyiz”) olan bu gazelden birkaç beyti aşağıya alıyoruz:

Mâ lezzet-i fakrîm u sehâ-râ ne-şinâsîm

Nâsûri-i zahmîm u şifâ-râ ne-şinâsîm/G. 699-1

*Biz yokluğu tatmışız, inayet nedir bilmeyiz*

*Merhem tutmaz yarayız, şifa nedir bilmeyiz*

Mühr-i leb-i mâ ne-şikened âşûb-ı bahârân

Mâ murg-ı melûlîm, nevâ-râ ne-şinâsîm/ G. 699-3

*Dudağımızdaki mührü kırmaz baharın coşkusu*

*Kederli kuşlarınız biz, şakımak nedir bilmeyiz*

Mestîm u ne-dârîm dil-i ‘âfiyet-endîş

Mâ keşmekeş-i rûz-ı cezâ-râ ne-şinâsîm/G. 699-4

*Sarhoşuz, kendi iyiliğini düşünmez bizim gönlümüz*

*Kıyamet günününün kargaşası, çekişmesi nedir bilmeyiz*

Urffî'nin bu gazeli, işlediği temalar bakımından Fehîm'in yukarıdaki gazeline oldukça benzer; hatta gazelin son üç beyti (6-8. beyitler) Fehîm'de olduğu gibi “ma’şûk”la ilgilidir. Bu gazel Urffî'nin çağdaşı ve arkadaşı olan Feyzî'nin bir kasidesiyle *zemîn* olarak da ortaktır. Feyzî'nin kasidesi felsefi yanları olan bir fahriyedir<sup>306</sup>. Bu durum gazelin felsefileşmesiyle ilgilidir ve bu bakımdan gazel ile kaside arasında hiçbir fark görülmez.

<sup>306</sup> Matla’:

Mâ tâyir-i kudsîm nevâ-râ ne-şinâsîm

Murg-i melekûtîm hevâ-râ ne-şinâsîm (Feyzî, 1362: 15-20).

*Bizler mukaddes kuşlarınız şakımak nedir bilmeyiz*

*Bizler melekût kuşlarıyız hava nedir bilmeyiz*

Bu beyit Urffî'nin gazelinin ikinci beytine oldukça benzer:

Mâ tâyir-i kudsîm serâsîme der-in dehr

Keyfiyyet-i în âb u hevâ ne-şinâsîm/699-2

*Bizler mukaddes kuşlarınız sersemce dolaşan bu dünyada*

*Bu su ve havadan oluşan dünyanın hâli nedir bilmeyiz*

Urfî'nin gazellerinde iki tür "ben" ayırt edilir. İlki bir coşkunluk ve vecd hâlinde kendini gösteren evrensel veya tözsel "ben"; ikincisi tözsel benliğin bir tür geri çekilişinde kendini duyumsatan ânlara sıkışmış bir hâlde bulunan "ben". İlkinin zamiri "mâ"<sup>307</sup> (biz) ikincisinininki "men (ben)"dir. İlki kendini unutuşta, suskunlukta ve geniş zamanda bulur; ikincisi ise hatırlamada, konuşmada ve anlarda. Urfî'nin gazellerinde görülen paradoksal yapıların kaynağı işte bu iki tür benlik algısının eş zamanlı bulunuşundandır<sup>308</sup>. Aşağıdaki beyit "tözsel ben" in en mükemmel ifadesidir:

Yek suhen nîst ki hâmûşî ez-ân bihter nîst

Nîst 'ilmî ki ferâmûşî ez-ân bihter nîst

*Hiçbir söz yok ki susmak ondan iyi olmasın*

*Hiçbir bilgi yok ki unutmak ondan iyi olmasın*

Fehîm'in aşağıdaki beyti Urfî'nin yukarıdaki beytini hatırlatır:

Kîl ü kâl-i 'aşkı hâmûş olmayınca bilmedüm

Sırr-ı 'aklı mest ü medhûş olmayınca bilmedüm/G. 219-1

İkinci türden benlik algısının en mükemmel ifadesi aşağıdaki beyitte bulunabilir:

Hâhî 'aybhâ-yi tu rûşen şevêd tu-râ

Yek dem münâfîkâne nişîn der-kemîn-i hîş/G. 595-5

*Kusurlarının sana apaçık görünmesini istersen*

*Bir ânlığına kendi pusuna yat münafıkça*

Urfî'nin sufilere ve mantıkçılara yönelttiği çoğu eleştiride olduğu gibi Fehîm'in aşağıdaki beyti de ikinci tür benlik algısına örnek verilebilir:

Dîvâneyüz ammâ feleke hande-zenânuz

Müstehzî-i sâhib-hîred-i bîhûde-pendüz/G. 123-2

Yukarıdaki paragrafta Urfî'deki benlik algısını ikiye ayırdık; ancak bu pratik nedenlerle yapılmış bir ayırmadır. Onun gazelleri iki farklı benlik algısının şiirleri değildir; tam tersine bu iki benlik algısının geriliminden doğan şiirlerdir. Zira onda bu

<sup>307</sup> Şairler çoğu zaman bir çeşit azamet elde etmek için kullandıkları "mâ" zamiriyle kendilerini kastederler. Bizim buradaki ayırımımız "benliğin katılımı"na işaret etmek amaçlıdır.

<sup>308</sup> 112. gazelden alınan aşağıdaki beyitler bunun örnekleridir:

1. Endûh-i hicr pîş-rev-i şâdî-i men-est

Cûyây-i âftâbem u şeb hâdî-i men-est

*Ayrılık derdi sevincimin peşrevidir*

*Güneşi ararım, gece rehberimdir*

2. Âzâdegî ne kâm-şînâsây-i bendeğî'st

Neşv u nemây-i bendeğî âzâdî-i men-est/G. 112

*Zevki nedir bilmez hürriyet köleliğin*

*Hürriyetimdir, boy verip serpilişi köleliğin*

algılar çoğu zaman eş zamanlı olarak bulunur. Bunu sufi psikolojisindeki “bast” ve “kabz” kavramlarının aynı andalığı şeklinde de düşünebiliriz. Aşağıdaki gazel bu türden bir aradalığın bir ifadesidir:

1. Ne-goften u ne-şünuden zebân u gûş-i men-est

Hezâr nağme girih der-leb-i hamûş-i men-est

*Söylemezlik dilim, işitmezlik kulağımdır*

*Bin nağmeyle düğümlenen dudağımdır*

2. Meyî ki mî-reved eknûn der-gelû-yi du kevn

Kemîne cur'a-i teh şîşehâ-yi dûş-i men-est

*Bugün iki âlemin boğazından aşan o şarap*

*Dibindeki tortusudur dün gece içtiğim şişelerin*

3. Be-mahfilî ki esîrân keşend hûn-i ciger

Sürûd-i encümen efgân-i nuş nuş-i men-est

*Aşk esirlerinin ciğer kanı içtiği bir mecliste*

*Şarkıları benim “iç, iç” diyen feryadımdır*

4. Nevây-i sur ki guyend morde zinde koned

Hikâyetî'st, u ger hest, hem hurûş-i men-est

*Sur'un nevası ölüyü diri eder derler, hikâyedir*

*Olur ya gerçekse o da benim feryadımladır*

5. Zi-sûz-i âteş-i dûzah hikâyetî mî-reft

Dilem be-nâle der âmed ki nîm cûş-i men-est

*Cehennem ateşinin yakıcılığı anlatılıyordu mecliste*

*“Benim coşkumun yarısı” dedi, gelip gönlüm feryade*

6. Diger humâr nişesten nişân-i dil-serdî'st

Bi-yâr bâde ki vakt-i semâ'u cûş-i men-est

*Ağrısıyla oturmak başın soğukluk alametidir*

*Şarap getir! Sema edip coşmanın vaktidir*

7. Nihem cenâze-i 'Urfî be-dûş mî-nâzem

Ki sâk-i 'arş-i mahabbet be-rûy-i dûş-i men-est/G. 152

*Urfî'nin cenazesini omzuma koyup övünürüm*

*Zira muhabbet arşının baldırı omzumdadır*

Yukarıdaki ilk beyit benlik algılarının eş zamanlılığından kaynaklanan paradoksal bir imgedir. “Dil” ve “kulak” benliğinin geri çekilişini, onları aşkınlaştıran “söylemezlik” ve “işitmezlik” ise tözsel benliği temsil eder. Bunlar birbirine sıkı sıkıya

bağlıdır. İkinci beyitte yer alan evrensel vecdi (tözel benlik) temsil eden şaraptan arta kalan tortu ikinci tür benliğe işaret eder. Urfi'nin feryadı, coşkusu ve sema (3-6. beyitler) farkları silikleştiren tözel benliğin kudretini gösterir. Son beyitte yer alan “cenâze-i ‘Urfi” tamlaması benliğin tözel olana katılımının bir ifadesidir. Buradaki tecrîd sanatı Urfi'nin mahlas beyitlerinin çoğunda bulunur ve kendinden önceki şairlerin tercrîd kullanımından oldukça farklıdır. Zira onların mahlas beyitlerinde hitap edilen kişinin şairin yarattığı bir persona olduğuna dair güçlü bir ön kabulümüz vardır; şairler de bunun böyle olduğuna dair bizi temin eder. Urfi'nin beyitlerindeyse mahlasın temsil ettiği kişinin gerçekten bir başkası olduğunu düşünmeye başlarız. Aşağıdaki beyit bunun iyi bir örneğidir:

Her geh ki nigâh-i men u Urfi be-hem uftâd  
Der-hem nigeristîm u giryestîm u guzeştîm<sup>309</sup>

*Urfi'yle bakışlarımızın karşılaştığı her vakit  
Bakıştık, ağlaştık ve geçip gittik*

Aşağıdaki gazelde ise Urfi'nin kendi benliğini paradokslarla örülü bir muamma gibi algıladığına şahit oluruz:

1. Tenhâ-nişîn-i gûşe-i gamhâne-i hodîm  
Genc-i gamîm u der-dil-i vîrâne-i hodîm

*Yalnızız köşesinde kendi gamhanemizin  
Hazinesiyiz virane gönlümüzde gamın*

2. Leb ter ne-kerdeîm zi-câm u sebû-yi kes  
Câvîd-i mest-i cur'a-i peymâne-i hodîm

*Dudağımız ıslanmamış elin kadehinden  
Sonsuz sarhoşuyuz kendi damlamızın*

3. Her gûşe berg-i encümen-i Tûr çideîm  
Bâ-ân ki şem'-i gûşe-i kâşâne-i hodîm

*Her köşe başında Tur'daki meclisin azığımı devşirdik  
Bununla birlikte bir mumuz köşesinde evimizin*

4. Bâ-gâm nişesteîm be-tedbîr-i katl-i hîş  
Mâ âşinâ-yi düşem vü bîgâne-i hodîm

*Gamla el ele verip katlimizin tedbirine baktık*

<sup>309</sup> Urfi'nin bu tarz mahlas beyitleri için bkz. Yağmâyî, Pîrâye (1375). “Urfi-i Şîrâzî İn Men u Ân Men-i Dîger”, *Nâme-i Ferhengistân*, Sayı 6, s. 128-135. Yine bu makalede benlik sorununun işlendiği Mevlânâ'ya ait bir gazel yer alır (Pîrâye-i Yağmâyî, 1375: 130). Mevlânâ'nın bu gazeli de paradoksal imgelerle doludur.

*Bigâneyiz kendimize aşinasıyız düşmanın*

5. Bes ki der güşûdeîm çi düşmen u çi dust

Mâ kofl-i bî-güşâd-i der-i hâne-i hodîm

*5. Düşmana dosta sonuna kadar açık kapımız*

*Açılmayan kilidiyiz kendi hanemizin*

6. Şîrîn ne-kerdeîm leb ez-gutffû-yi kes

Lebhâ be-zehr-şoste-i efsâne-i hodîm

*Kimsekin dedikodusuyla tatlandırmamışız dudağımızı*

*Kendi hikâyemizin zehriyle yıkamışız ağzımızı*

7. Gâhî salâh-i tevbe vü gâhî fesâd-i zerk

Bâzîçe-i tabî'at-i tıflâne-i hodîm

*Gâh tevbe aldatır bizi gâh riya*

*Oyuncağıyız kendi çocuksu tabiatımızın*

8. Gayret revâ ne-dâşt ki burkâ ber efkenîm

Tâ cümle bi'ngerend ki cânâne-i hodîm

*Yüzümüzdeki örtüyü kaldırmamıza izin vermez kıskançlık*

*Görmesin diye kimse, cananı olduğumuzu kendimizin*

9. 'Urfî be-rev, tehiyye-i efsûn me-kon ki mâ

Sayd-i firîb-i dâm u dâne-i hodîm

*Urfî var git büyü yapma*

*Biz avıyız kendi tuzağımızın/G. 650*

İkbâl'in Urfî için "benlik mülküne doğru atını sürdü<sup>310</sup>" demesi, Hâfız'ın vecdinin tersine Urfî'de bunu dengeleyen ve ona sürekli bir uyanıklık hâli bahşeden stoik meydan okuma sebebiyledir. Benliğe bu tür bir yaklaşım onu bir muamma hâline (4. ve 5. beyitler) getirir ve şaire onun çeşitli durumlarını (6-9. beyitler) tespit etme imkânı verir. 5. beyitte ötekinin düşüncesinin benliğin oluşumu üzerindeki etkisinden bahsedilir. Bu beyitten anlaşıldığına göre Urfî, fenomenolojik benliği yakalamanın imkânsızlığına değinir; bununla birlikte onun saf hâldeki varlığını hissettiği düşüncesindedir. 7. ve 9. beyitlerde bütün insanî kurguların ızdırıp verici yönü dile getirilir. Bunun Urfî'nin gazellerinde görülen ızdırabın sebeplerinden biri olduğunu

<sup>310</sup> İkbâl Tanrı'yı bulmanın kendine yaklaşmaktan geçtiğini düşünür. Urfî'yi Hâfız'a tercih etmesi bu yüzdendir. Bir şiirinde şunu söyler:

*Eğer kendinin altındaysan üstüne çık*

*Tanrı'yı istiyorsan kendine daha yakın ol (İbrâhîmî Dînânî, 2019: 66).*

düşünüyoruz. Zira bir kurgu demek aslen şekilsiz ve kurgusuz olan varlık üzerinde şiddet uygulayarak onu bir şekle sokmaktır ve her kurgu kişinin kendini aldatması demektir. Bununla birlikte zihin kurgu, düşünce olmadan yani sınır belirlemeden faaliyet yürütemez. Bu yüzden kendi tabiatının oyuncağı ve kendi kurduğu tuzağın avıdır. 8. beyte benzer beytlere Urfi'nin gazelleri arasında sıklıkla rastlanır<sup>311</sup>. Bu beyitler benliğin öteki üzerinden yeniden inşa edilmesine ve tanınmasına dair imgeler içerir:

Giriftî pîş-i rû âyîne vü hayrân-ı hod geştî

Temâşâ-yi cemâl-i hîştên âmûhtî bâzem/671-2

*Yüzüne ayna tutup kendine hayran oldun*

*Kendini seyretmeyi yeniden öğrettin bana*<sup>312</sup>

Peki, Fehîm ve Urfi'de görülen bu benlik veya fahriye gazelleri niçin bu kadar artmıştır? Bunun birçok sebebi vardır ancak bunlardan ikisi daha önemlidir. İlki zirvesini Attâr ve Mevlânâ'nın temsil ettiği irfânî şiir geleneği (bir tür sembolizm) ikincisi ise vukû mektebidir (bir tür realizm). Her iki şiir geleneğinin de odağında benlik meselesi yer almakla birlikte tamamen farklı şekiller arzeder. İrfânî şiir daha çok tözsel olanla ilgilenirken vukû şiiri<sup>313</sup> benliğin gündelik hayattaki görünümünü (hasb-i hâli) tespit eder. Urfi ve Fehîm'in gazellerindeki yenilik söz konusu şiir geleneklerindeki anlayışın bir sentezini yapmış olmalarından ve asıl olarak kasidede görülen fahriyeyi gazele "nakl"etmelerinden kaynaklanır. Bu gazellerde geçmiş dönemin, 12. asrın kalenderî gazellerindeki birçok temaya da yer verilir. Fahriye gazellerinin artmasının başka bir sebebi ise şairlerin mizacı olmalıdır. Her iki şair de istiğna sahibi ve gururludur. Özellikle Urfi'de -soylu bir aileden geldiği için belki de- bu durum daha belirgindir:

Tâ hûn-ı dil tevân hord ey teşne-i kerâmet

Nezdîk-i leb me-yâver âb-i zulâl-i merdüm/704-2

Himmet zi-hîştên cûy ne ez-Bâyezîd ü Şiblî

<sup>311</sup> Bu tür beyitlerde ma'sûk, şairin kendi benliğidir:

Ser-tâ-be-kadem 'aybem u ez-dûstî-i hîş

Aybî ne-şinâsem ki ber-ân perde be-pûşem/673-2

*Baştan ayağa kusurum ancak öyle seviyorum ki kendimi*

*Üstünü örtecek bir kusur bile göremiyorum*

<sup>312</sup> Aşağıdaki beytin Urfi'nin beytindeki imgenin fahriyeden âşıkâne gazele "nakl"edilmesi yoluyla yazıldığı söylenebilir:

Kendin etmezsin tahammül hicrine âşık değil

Görünce bî-tâb olursun bakmasan âyineye (Kılıç, 2013: 378)

<sup>313</sup> Daha önce Urfi'nin Vukû tarzında yazdığı şiirleri ele almıştık.

Ne-tevân girift pervâz hergiz be-bâl-i merdüm/704-3

*Ey cömertliğe susamış olan! İçebildiğin müddetçe kendi kanını*

*Dudağına yaklaştırma kimsenin suyunu*

*Başkasının kanadıyla uçulmaz asla*

*Ne Bâyezîd'den ne Şibli'den um yardımı!*

Gam-hâre nîst her ki buved gam-güsâre-i hîş

Bî-çâre ân ki muntazır-ı çâre-i kesî'st/148-3

*Dert yemez kişi kendinin dert ortağıysa*

*Çareyi başkasından bekleyen biçaredir*

Mest u medhûşa zemîn ü âsumân yeksân olur

Fârigem ednâ vü a'lâ bir olmuş olmamış/139-4

Her visâlin fırkati var her huzurun gaybeti

Gam yimem meclisde dilber hâzır olmuş olmamış/139-5

Fehîm'in son beytinde vâsuht etkisi görülebilir.

Fehîm ve Urfi'nin gazellerinin büyük bir bölümü bu fahriye gazeller grubuna dâhil edilebilir. Buraya en bariz olanlarını alıyoruz:

Urfi: 107, 147, 153, 158, 159, 162, 211, 226, 288, 295, 302, 315, 316, 320, 506, 610, 651, 655, 656, 658, 660, 663, 673, 679, 681, 683, 685, 687, 699, 703, 732, 733, 790.

Fehîm: 109, 110, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 197, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 213, 217, 219.

### 3.5.1.4. Urfi'nin Gazellerinde Vukû Üslubu

Urfi'nin kimi gazelleri vukû mektebi üslubunda söylenmiştir. Söz konusu gazelerde paradoksal imajlar, istiareler ve ba'îd teşbihlerden ari bir üslup göze çarpar. Bu bakımdan bunların irfânî gazellerin karşı kutbunda yer aldığı döylenebilir. Bu noktada sorulması gereken soru sebki-i Hindî üslubunun kurucularından biri olmak vasfıyla temayüz etmiş olan Urfi'nin bu gazellerini ne zaman yazdığıdır. O bir taraftan yeni üslupla gazeller söylerken diğer taraftan vukû üslubuna da mı şiirlerinde yer veriyordu? Yoksa vuku gazelleri Hindistan'a gitmeden önceki dönemine mi aitti? Bu konuda kesin bir yargıya varmak zor görünmekle birlikte vuku gazellerinin çoğunluğunun daima belirli nüshalarda bulunması bunların İran'dayken söylendiği fikrini güçlendirmektedir. Şairin ilk divanının kaybolduğunu biliyoruz. Bu divanın



Hindistan'a gelmeden önce tertip edildiği ve kaybolduktan sonra çeşitli şiir mecmularından derlenerek tedvin edilen yeni divanına dâhil edildiği söylenebilir.

Yaklaşık bir asır boyu İran'ın edebî zevkini belirleyen vukû üslubu, Urfi'nin şiire başladığı yıllarda (1560'lı yılların sonları) genç şairlerin örnek aldığı Şeref ve Muhteşem gibi usta şairlerin de üslubuydu. Bütün sebk-i Hindî şairlerinin nazire yazdığı Baba Figânî'de de vukû şiirinin ayak seslerini bulmak mümkündür. Nitekim Urfi'nin hayatı hakkında bilgi verirken değindiğimiz gibi Şîrâz'da şair Tarhî'nin dükkânında toplanan genç şairler onun şiirlerine nazireler yazıyordu. Hulâsatü'l-Eş'âr'da<sup>314</sup> verilen bilgiler vukû şiirinin bu devirde bütün İran'ı baştan başa kapladığını göstermektedir. Böyle bir ortamda Urfi'nin vukû şiirne meyletmesi kaçınılmazdır.

Urfi'nin söz konusu gazellerinde vukû gazelinin bütün özelliklerini bulmak mümkündür. Vukû üslubunun temelini mecâzî aşk (*aşk-ı mecâzî*) oluşturur. Urfi de bu konuda şöyle söyler:

Râh-ı erbâb-ı hakîkât mî-zened 'aşk-ı mecâzî

Bes ki hüsnüt rütbe-i 'aşk-ı mecâz efzûde-est/229-4

*Güzelliğin mecâzî aşkın makamını öyle yükseklerle çıkardı ki*

*Mecâzî aşk, hakikat erbabının bile yolunu kesiyor şimdi*

Vukû gazelinde daima bir meclis ön görülür, bu meclis içindeki insanların davranışları, meclisi ânî terkedişler, kulağa fısıldamalar, rakîbler, kaçamaklar, gizli bakışmalar (nigâh-ı düzdîde, nigâh-i pinhân), utangaç sevgililer (vukû gazelinde “hayâ-perver<sup>315</sup>”, “şem'-i perde-nişîn”, “ıffet”, “ısmet” vb. kelimeler en sık kullanılan kelimeler arasındadır), kıskançlık, imalar ve işmarlar kısacası eski şiirde olduğu gibi bir takım çiçekler, surahî, kadeh vb. üzerinden hüsn-i ta'liller<sup>316</sup> değil daha çok insani ilişkiler üzerinden tasvirler yapılır. Bahçedeki meclis içeri taşınmış gibidir. Bahçeye ait unsurlarla sevgilinin veya meclisin tasvir edilmesi bir kenara bırakılır ve insanî ilişkiler daha doğrudan ifade edilir. Mecliste sürekli imaların olması, jestlere ve özellikle bakışlara anlam verilmeye çalışılması yüksek bağlamlı bir topluma işaret eder. Mecliste bulunan kişilere dair izlenimler gazelin çerçevesi içinde olabildiğince “realist” bir şekilde tasvir edilir:

Tâ mest-i güftgû-yi tu geştem zi-hem-demân

<sup>314</sup> Söz konusu tezkirenin tasnifinde coğrafya esas alınmıştır. Şairlerin biyografileri yaşadıkları bölgelere göre (Şîrâz, Kâşân vb) verilir.

<sup>315</sup> Ol şem'-i hayâ-yı edeb-efrûz-ı cemâlün/Pervâne-i pür suhtesi bî-cünbiş-i perdür  
Ya ol ruh-ı pür-tâb-ı 'arak-rîz-i hayâdur/Ya safha-i hurşidde hâl-gerde şererdür

<sup>316</sup> Sâki şu denlü turdı gice hidmetünde kim  
İndi sürâhînün kara sular ayağına/Mesihî G. 220-3

Bîgâne-vâr mişnevem güftgûy-i hîş/ 612-5<sup>317</sup>

*Sözlerinle sarhoş olmuştum ya kendi sözlerimi*

*Bir yabancı gibi arkadaşlardan dinliyorum şimdi*

Urfî hemen hemen aynı beyti bir başka gazelinin iki beytinde daha tekrar etmiştir:

Bûdeem bâ-û, haber ez-hâlet-i dûşem konîd

Dûş bî-hod bûdem imşeb nîz bî-hûşem konîd/398-1

*Bana dün geceki hâlimden, onunla beraberken ne olduğundan bahsedin*

*Dün geçmişim kendimden, beni bu gece de kendimden geçirin!*

Men be-ân bed-hû çî goftem û cevâb-ı men çî dâd

Bâz gûyîd in hikâyethâ vü medhûşem konîd/ 398-2

*Ben o zalime ne söyledim, o bana ne cevap verdi?*

*Yeniden anlatın bu hikâyeleri, beni yine mest edin!*

Herçi bâ-û gûyem ez-merdüm digergûn bişnevem

Bâz harfî gofteem imrûz tâ çün bişnevem/ 698-1

*Ona söylediğim her şeyi başkalarından başka türlü duyuyorum*

*Bugün yine bir şey söyledim, bakalım nasıl dinleyeceğim?*

Şodî behr-i firîbem ser-girân bâ-gayr u hoşhâlem

Ki âgeh nîst ân gâfil-nihâd ez-şîvehâ-yi tu/737-3

*Beni aldatmak, kıskandırmak için bir başkasının yanında sarhoş oldun*

*O gafil, senin işvelerinden, oyunlarından habersiz ya memnunum ben!*

Eger dest-i tu ber-dûşem bûd zevk ânçünân ne-bûd

Ki bâşed pây-i tâbût-ı rakîbî ber-ser-i dûşem

*Kolunu omzuma atsan, rakibin tabutunun ayağının*

*Omzumda olması kadar keyif vermezdi bana*

Pey-i sergûşî âmed pîş u ‘Urfî mordem ez-gayret

Ki bâz ân bî-vefâ harf-i ki hâhed goft ber-gûşem

Bu vesileyle Hân Ârzû’nun vech-i şebhi kinâye yoluyla da olsa gerçek olan benzetmeler için “vukû” kelimesini kullandığını belirtmek gerekir. Yukarıdaki örnekte “ayak”la sürahinin dibi, “kara sular”la da şarap kastediliyor.

<sup>317</sup> Urfî’nin bu beyti Şeref Cihân-ı Kazvînî’nin aşağıdaki beytinden etkilenilerek söylenmiş olmalıdır:

Zi-medhûşî ne-fehmem herçi gûyed ân perî bâ-men

Çu ez-bezmeş revem, mazmûn-i ân ez-dîgerân porsen (Ma’ânî, 1374: 6).

*Hayranlığımдан o perinin bana dediklerini anlamadım, meclisinden ayrılınca başkalarından sorayım bakalım ne dedi?*

*Urfî! Kulağıma fısıldamak için yanıma gelince “ah, o vefasız yine kulağıma kimin adını fısıldayacak?” diye kıskançlıktan öldüm,*

Mahrem be-yâr goft bed-i men, hoş ân ki yâr

Gûyed be-gâh-i mesti vü mahrem hacel şevved/407-6

*Dostu, sevgiliye beni kötiledi, sevgilinin sarhoşken benimle konuşup dostunu utandırması ne de hoştur!*

Vukû şairleri sevgiliden gelecek azar dahil her çeşit ilgiyi bir iltifat sayar:

Çun hem-dem iltimâs-i günâhem koned ki û

Germ-i ‘itâb gerded u hem hacel şevved/ 407-7

*Dostu, günahıma girmesini ister. Sevgili beni azarlamaya koyulunca da yerin dibine girer.*

Dehen-i hîş be-bûsend u leb-i hod be-mekend

Çun der-âyîne be-bînend bütân suret-i hîş/ 610-7

*Putlar (sevgililer), aynada yüzlerini görünce kendi ağızlarını öper, kendi dudaklarını emerler.*

Hâmûşî-i men hâlet-i pinhân be-tu gûyed

Gû şerm-i nigâh-i tu me-râ bend-i zebân bâş/ 614-8

*Bakışından utanıp tutulsun dilim tutulacaksa*

*Suskunluğum gizli hâllerimi anlatır sana*

Vukû şiirinin en temel özelliği âşıkın ve sevgilinin psikolojisine adım atması, onu sathi de olsa tasvir etmesidir. Bu durumun Safeviler ve Gurganiler zamanında hareket hâlinde figürler çizmeye başlayan yeni resim ekolleriyle de paralelliği vardır. Daha önceki dönem ressamı da av resmi çiziyorlardı ancak bu resimler, hayvanların “hareket hâlindeki ideal durum”larını yakalamaya çalışmaktan ibaretti; nitekim şiirde de sevgili ve âşık arasındaki ilişkiler değişmez bir şekilde tasvir ediliyordu, vukû gerçekçi bir yaklaşımla bunu bir ölçüde yıktı.

18. asırın en önemli şair ve münekkidlerinden biri olan Âzâd Bilgramî, belagat kitabının âşıklık hâllerini sınıflandırdığı 4. bölümünde “el-fâtin” başlığı altında -bu âşık tipinin vukûya has olduğunu belirterek- çeşitli psikolojik (zeyreklik/kurnazlık kâbilinden de olsa) gözlemler içeren beyitleri sıralar. Bir fikir vermesi amacıyla buraya birkaçını alıyoruz (Bilgrâmî, 1372: 150-151):

Düzdîde çün nigâh be-ân nâzenîn konem

Çün bingered zi-şerm nazar ber-zemîn konem/Peyrevî-i Kazvînî

*Uğrun uğrun bakıyorum o nâzenin dilbere*

*Bana bakınca utançtan indiriyorum bakışlarımı yere*

Dîvâne-veş revem zi-dereş halk-râ bore

V'ez-râh-i dîger âyem u tenhâş bingerem/ Şeref Cihân-ı Kazvînî

*Deliler gibi kapının önünden geçip gideyim, [kapında birikmiş] halkı da beraberimde götürüyüm. [Sonra] başka bir yoldan gelip seni yalnız göreyim!*

Mî-konem dîvânegî tâ ber-serem gavgâ şeved

Şâyed ez-behr-i temâşâ ân perî peydâ koned/Efserî-i Kermînî

*Çevremde bir kalabalık toplansın diye deliliğe vurayım kendimi*

*Olur ya o peri izlemek için dışarı çıkar belki*

Urfî'nin vukû gazellerinde “el-fâtın” âşık tipini bulmak mümkündür:

Ne-gerded tâ hasûd ez-âşinâyihâyî-i mâ âgeh

Birûn âyem zi-bezm-i vasl u binşînem be-râh-i û/ 31-2

*Kıskanç rakîb samimiyetimizden haberi olmasın diye*

*Meclisten çıkıp beklerim sevgilimi yolu üzerinde*

Ez-în ki şükr-i cefâ mî-konem hacel ne-şevî

Ki hîle mî-konem u çeşm ber-vefâ dârem/ 653-2

*Cefana şükrettiğim utandırmasın seni*

*Zira hile yapıyorum, gözüm vefanda*

Çu ne'tvânem be-kûy-i û resîd ez-bîm-i hûy-i û

Konem câ der-dil-i gayr u revem der-perde sûy-i û/ 838-1

*Huyunu bildiğim için korkumdan onun semtine gidemiyorum*

*Başkasının gönlüne girip tebdili kıyafet gideyim bari semtine*

Ez-în gayret ki nâgeh bugzered ez-hâtır-ı kesî

Nemî-hâhem ki der-dil bugzerânem ârzû-yi û/ 838-3

*Başkalarının aklından da âniden geçer diye kıskanıp*

*Sana duyduğum arzuyu gönlümden bile geçirmiyorum*

Kesî ez-şerm hem-reh bordem u tersem ki pindâred

Berây-i dîdeneş âverdeem gayrî be-kûy-i û/ 838-4

*Yanımda birini getirdim mahallesine utandığımdan, şimdi*

*Kendisini görmesi için getirdiğimi sanacak diye korkuyorum*

Meh-i men ber-leb-i bâm-est u men bâ-gayr der-harfem

Ki meşgûleş konem, bâşed nazar ber-bâm ne'gşâyed/ 361-2

*Ay yüzlüm yine çıkmış terasın kenarına*

*Yanımdakiyle laflıyorum bakmasın diye terasa*

Sevgili de zaman zaman aynı “fetaneti” gösterir:

Ne zi-mihr âmediyem ber-ser-i bâlîn dem-i nez’

Hayf âyed ki güzârî be-dilem hasret-i hîş/ 610-6

*Can çekişirken yastığının ucuna sevgisinden ötürü gelmedi;*

*Hasretinin gönlümde kalacağına hayıflandı, onu almaya geldi.*

Urfî benzer bir imgeyi başka bir beytinde daha tekrar etmiştir:

Der-dem-i merg ne ez-rahm be-men çihre numûd

Hayfeş âmed ki güdâzed be-dilem hasret-i hîş/601-2

*Ölüm anımda yüzünü göstermesi merhametinden değildi*

*Kalbimle beraber hasreti de eriyenekti ona hayıflandı geldi*

Şarâb-âlûde ez-meclis gülî bîrûn firist imşeb

Ki bîrûn mândegân-râ merhem-i dâğ-i derûn bâşed/362-2

*Dışarıda kalanların kalplerine merhem olur diye*

*Şaraba bulanmış bir gülü dışarı yolladı*

Külâh ez-nâz ber-ser kec nihed ân şûh u mî-hâhed

Ki pûşed ‘ârizeş ez-şerm-i men taraf-i külâh-i û/831-6

*Şapkasını eğdirmiş<sup>318</sup> nazlanarak o şuh dilber;*

*Benden utandığına şapkasıyla yüzünü saklamak istiyor gibi*

Urfî’nin kimi beyitleri söyleyiş bakımından Nedim’i hatırlatır.

Zemânî bâ-men-i bî-çâre der-bezmî nemî-goncî

Ne-dânem cân-i men çün kerdeî câ der-dil-i tengem/686-3

*Biçare benle aynı meclise sığmazsın bir ân bile*

*Canım, bilmem nasıl sığabildin daracık gönlüme?*

Şairin vukû gazellerinde sebk-i Hindî gazellerinden farklı olarak ızdırıp teması sadece âşıklık halleriye ilgilidir. Oysa sebk-i Hindî üslubuyla yazdığı gazelerde ızdırabının herhangi bir somut sebebi yok gibidir.

Sad şekve ez-û dârem u çün bâz konem leb

Pîş-i nazarem âyed u goften ne-tevânem/667-3

*Ona söyleyeceğim yüzlerce şikâyetim var ancak ağzımı açınca gözümün önüne geliyor ve konuşmaya mecalim kalmıyor.*

Urfî’nin vukû tarzında yazdığı aşağıdaki gazeli sevgili ile sohbet havasında açılır. İlk beyitte sevgilinin kendisine verdiği vaatlerin hepsine evet diyen (*bî-zebânî*)

<sup>318</sup> Külâh kec nihâden: Şapkayı başın üzerinde bir tarafa doğru eğik koymak. Bu deyim mecazen kibirli olmak anlamında kullanılır. Şair, sevgilinin kibirli görünmesini utangaçlığına yoruyor.

bir âşık portresi çizilir. Sevgilinin vaatlerine itiraz edememesi aralarının açık olduğuna dair bir ima içermektedir. Nitekim sevgilinin vaatleri arasında bulunan “öfke” ve “işve”nin her ikisine de âşık evet der. Zira sevgilinin öfkesi de işvesi de âşıkın gönlünü kederlendirmez. Üçüncü beyitte görülen utangaç âşık, vukû şiirinde sıklıkla görülür ve bu onaylanan bir tavidir. Aşkın gizli bir şekilde bakışlar ve imalar üzerinden yürütülmesi meclis adabından sayılır. Bu sebeple âşıkın utangaç olması övülmüştür<sup>319</sup>. Dördüncü beyitte de âşıkın teslimiyeti devam eder. Sevgilinin bütün davranışları âşık tarafından rahatlıkla okunabilmektedir. Bu artık sevgiliye yersiz ithamlarda bulunmayacağı veya boşuna kıskançlıklara kapılmayacağına dair bir teminat olabilir. Sonraki beyitte şair, aşkının ilelebet devam edeceğine dair sevgiliye bir başka teminat verir. Son beyitte yeniden barışmak (dirilmek) istediğini güçlü bir şekilde iletmek için sevgiliyi Mesih’e benzetir. Aşağıdaki gazel sanki sevgiliye yazılan bir mektup gibidir ve vukû şiirinde örneklerine sık rastlanır. Gazelde hiçbir beyan ve bedî sanatı bulunmaz. İkinci beyitteki “ateş” istiaresi ve son beyitteki telmihe günlük dilde de rastlanır. Vukû şiirinin dili esasen günlük hayatta kullanılan dilden ayrı bir özellik göstermez. Bu sebeple olsa gerek söz konusu üslupla yazılan şiirlerin şiir olup olmadığı bile tartışılmıştır.

1.Meger tu-râ haber-i bî-zebânî-i mâ nîst

Ki va’dehâ-yi tu-râ hâcet-i takâzâ nîst

*Galiba senin dilsizliğimizden haberin yok*

*Verdiğin vaatlere itiraz etmeye hakkımız yok*

2.Dil-i tu hest meger âteş-i taleb-efrûz

Ki hışm u nâz-i tu hergiz kûdûret-efzâ nîst

*Gönlünde arzuyu harlandıran ateş mi var*

*Öfken de işven de hatırı kederlendirmiyor*

3.Hicâb mâni’-i nezzâre-i tu-est u rakîb

Gümân bored ki me-râ ruhsat-ı temâşâ nîst

*Utangaç sana bakmaktan alıkor beni, perdadar*

*Seni seyretmeme izin vermediğini sanır*

4.Hoşem zi-rûşenî-i bâtineş ki herçi ez-û

Be-hâtirem güzered, ihtiyâc-i îmâ nîst

<sup>319</sup> Fehîm de bir beytinde kendi utangaçlığından bahseder:  
Hışm ile olsun nigâh it bü-l-hevesler rağmına  
‘Âşık-ı mahcûbunam itme tegâfülden hacîl/185-3

*Onun hayâlinin aydınlığıyla keyfîm yerinde yine  
İmaya ihtiyâç duymaz seninle ilgili aklıma ne gelse*

5. Hadîs-i mâ be-tu tâ rûz-ı haşr hâhed bûd

Hadîs-i ‘aşk ne imrûz hest u ferdâ nîst

*Sözlerimi sana ta kıyamete kadar söyleyeceğim*

*Aşkın sözü sadece bugün değil yarın da var olacak*

6. Tu bâz meyl be-hûn-geşte-i ‘Urî hod kon

Ki ihtiyâc be-cân-bahşî-i Mesîhâ nîst/G. 208

*Sen yeter ki yeniden gönlü yaralı Urî’ne meyl et*

*O zaman Mesih’in can bağışlamasına ihtiyacı kalmaz*

Urî’nin Vukû tarzında yazdığı beyitleri içeren gazeller sırasıyla şunlardır: G. 31, G. 86, G. 97, G. 104, G. 120, G. 126, G. 146, G. 161, G. 164, G. 178, G. 179, G. 212, G. 218, G. 221, G. 224, G. 229, G. 230, G. 302, G. 361, G. 362, G. 363, G. 365, G. 367, G. 375, G. 385, G. 398, G. 402, G. 403, G. 407, G. 435, G. 504, G. 523, G. 530, G. 549, G. 577, G. 582, G. 598, G. 601, G. 610, G. 612, G. 614, G. 653, G. 663, G. 664, G. 667, G. 686, G. 693, G. 737, G. 764, G. 783, G. 788, G. 823, G. 831, G. 832, G. 837, G. 838.

### 3.5.1.5. Fehîm’in Gazellerinde “Pâkîze-gû” Üslubu

Klasik Türk ve İran şiir geleneklerinde üslubu belirleyen etkenlerden biri şairlerin *belirli* lafzî sanatları sık kullanmalarıysa diğeri de *belirli* lafzî sanatlardan aynı ölçüde uzak durmaya çalışmalarıdır. Mesela Hâkânî ve Mucîr gibi 12. yüzyıl Azerbaycan üslubu şairleri *cinasa* özel bir önem gösterirken, vukû veya daha sonra gelen Sebk-i Hindî şairlerinde *cinasa* daha az tesadüf edilir ve kesinlikle ayırd edici bir üslup özelliği değildir. Sebk-i Irakî ve özellikle Herat mektebi şairleri *ihâmın*<sup>320</sup> yanında *leff ü neşr* ve *hüsn-i ta’lîl* sanatlarını da yoğun olarak kullanmaya özen gösterirler. Buna karşın söz konusu edebî sanatlar vukû mektebi şairlerinde yine nadiren, sebk-i Hindî şairlerinde ise Irâk üslubu şairlerine göre çok daha az karşımıza çıkar. Sebk-i Hindî’yi

<sup>320</sup> Burada tabîi ki bir genelleme yapılmaktadır. Yoksa sebk-i Hindî şairleri arasında ihâma belki de Hâfız kadar sık yer veren sebk-i Hindî şairleri vardır. Örneğin Ganî-i Keşmîrî’nin biyografisine yer veren tezkirelerin birçoğunda onun “tarz-ı ihâm”ı özellikle belirtilir (Sarhoş, 1389: 145). İhâm, asıl olarak Hâfız-ı Şîrâzî’nin gazellerinde görülen üslup özelliklerinden biridir. Hâfız’ın divanında bulunan ihâm için İran’da birçok sözlük hazırlanmıştır. Bunlardan birkaçı önemlidir. Seyyid Muhammed Râst-gû’ya ait İhâm der-Şî’r-i Farsî adlı kitabın ikinci bölümünde Hâfız’ın şiirlerinde yer alan ihâmın sözlüğü yer alır. Muhammed Zevâliryâstîn’in hazırladığı Ferheng ve Vâjehâ-yi İhâmî de-Eş’âr-i Hâfız adlı eser Hâfız’ın divanındaki ihâmlara hasredilmiş bir sözlüktür. Bu eserlere ihâm-ı tenasübler de dâhil edilmiştir.

diğer edebî üsluplardan ayıran, devrin tenkîdî eserlerinde ve tezkirelerde dikkat çekildiği gibi çok sayıda ve sıradışı istiare kullanımlarının yanı sıra özellikle bu bilinçli kaçınmadır da. Bu konuyla ilgili olarak Fehîm bir beytinde şöyle der:

Sözlerüm cevher-i mazmûn u hayâl oldu Fehîm  
Neyleyem ben hazef-i tevriye vü tecnîsi/G. 289-8

Yukarıdaki beyit Fehîm'in kendi ağzından tevriye<sup>321</sup> ve tecnise karşı mesafeli yaklaşımının bir göstergesidir. Elbette Fehîm'in şiirlerinde bahsi geçen her iki sanatı da içeren örnekler bulmak mümkündür ancak bunlar şiirini belirleyici değildir:

Nevha-i Ya'kûb u Nûh'a hande nâm itsek n'ola  
Nîl-rândur çeşmümüz tûfân-nişândur giryemüz/127-4<sup>322</sup>

*Yakub ve Nuh'un figanına kahkaha adını versek ne çıkar? Zira gözyaşımız Nil gibi çağlar, Tufan'dan bir iz gösterir.*

Yukarıdaki beyitte “nevha (نوحه)” ve “Nûh'a (نوحه)” kelimeleri arasında cinas-ı lafzî bulunur.

Kimi beyitlerinde îhâmı orijinal bir şekilde kullanır:

Bü'l- 'aceb ma'reke-sâz-ı müje-i hûbânuz  
Ki şehîdânı dem-i tûg ile ihyâ iderüz/131-2

“Ma'reke-sâz” kılıç, ip, ateş vb. öğeleri gösterisinde kullanan cambazlara denir. Beyitte cambazın kılıcıyla ölüleri diriltmesi güzellerin âşıklarına bakmasına (nigâh etmesine) benzetilmiş ve sevgilinin âşıklara iltifat etmesinin aşk şehitlerini dirilteceği söylenmiştir. “Dem” kelimesi “nefes” ve “kılıç, hançer gibi kesici aletlerin keskin tarafı” anlamlarına gelir. Şair, güzellerin kirpiğini elinde kılıç olan bir cambaza benzetmekte ve bu cambazın kendisi olduğunu iddia etmektedir. Beyitte şaşırtıcı olan (bü'l-'aceb) kılıcın “keskin tarafı”yla şehitlerin diriltilmesidir. Söz konusu paradoksal imajın oluşmasını sağlayan unsur “dem” kelimesindeki îhâmdır.

Şeb-i gam hâba varsa merdüm-i çeşmi ruhu üzre

<sup>321</sup> 8-3 mihr “güneş; aşk”, 31-2 bî-keder “kedersiz; passız, pussuz”, sevdâ “sevdâ; ticaret”, rûzgâr “rüzgâr; devir”, 56-4 encümen “meclis; takım yıldızı”, 64-5 kâm “dilek; damak”, 85-2 şehîr “şehir; ay” (ihâm-ı tenasüb), 86-4 hiddet “keskinlik; hışım”, 93-1 ve 113-6 -sâz “yapan; enstrüman” (ihâm-i tenasüb), 116-5 hatt “yeni bitmiş tüy; yazı” vb.

<sup>322</sup>Divan neşrinde beyit aşağıdaki gibiydi:

*Nevha-i Ya'kûb-ı hüznüz hande-tâm itsek n'ola  
Nîl-rândur çeşmümüz tûfân-nişândur giryemüz*

Aparatta nüsha farkı olarak bizim yukarıda verdiğimiz şekil de vardır. İzmir nüshasında da beyit yukarıdaki gibidir. “Nâm itmek”, “bir şeye isim vermek” anlamına gelen “nâm kerden”in Türkçe karşılığı olmalıdır. “Nûh” kelimesi eklenince Tufan'la ilişkisi de kurulmuş olmaktadır



Nesîc-i pertev-i mehden mutallâ perniyân örter/73-2

*Gam gecesi uykuya varsa, göz bebekleri yüzüne ay ışığının dokuduğu yaldızlı bir ipekli örter.*

Yukarıdaki beyitte “merdüm”, “gözbebeği” ve “halk, insanlar” anlamlarında tevriyeli kullanılmıştır.

Şem’ ü kadeh-i mehdür meclis tolaşan ol mihr

Şeb sohbetine gelmez mihr encümeni n'eyler/56-4

“Encümen” meclis ve “takımyıldız” anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla güneşin takımyıldızla aynı yerde bulunmaması gayet doğaldır.

Fehîm tabii ki îhâm ve -çok daha az olmakla birlikte- cinasa şiirlerinde yer veriyor ancak bunu, üslubunu belirleyen ve onu bir “îhâm şairi” yapacak bir özellik olarak görmüyor. Onun için önemli olan istiarelerdir. Nitekim yukarıda söylediği gibi “mazmun” ve “hayâl”dir. O, bir başka beytinde şunları söyler:

Gül ü lâleye nesîmem dil-i nâfeye şemîmem

Desün ol ki der Fehîm'em sözi böyle post-kende/259-5

“Post-kende” tabiri, lügat anlamıyla “kabuğu soyulmuş” veya “derisi yüzülmüş” anlamındadır; bir edebî ıstılah olarak “sözü lafzi ağırlıklarından (cinas, tevriye veya îhâm-ı tenâsüb gibi) uzaklaştırmak” manasına gelir. Görüldüğü gibi Fehîm asıl olarak “anlam”la yani istiarelerle ve teşbihlerle ilgilenmektedir ifade ediliş biçimleriyle (*hüsn-i ta'lîl, leff ü neşr*<sup>323</sup>) değil.

Fehîm’in söz konusu beytinden, 17. asrın ilk çeyreğinden sonra -yani gazel alanında Şeyhülislâm Yahyâ ve Nef’î etkisinin hâkim olduğu yıllarda- ortaya çıkan bir eğilimin özellikle tevriye ve cinas gibi lafzî sanatları artık demode görmeye başladığını çıkarsayabiliriz. Yahyâ<sup>324</sup> ve Nef’î hemen hemen aynı yıllarda kendi tabirleriyle -Fehîm’in yukarıda kullandığı “post-kende” tabirine de anlamca yakın olarak- “pâkîze-gû” bir üslupla şiirlerini söylediklerini belirtirler:

Eger *pâkîze-gû*luk tarzını öğrenmek istersen

İşit cân ile Yahyâ'nın sözün üstâddan kaçma/334-5

Kadrin anlar katı az olsa nola ey Nef’î

<sup>323</sup> Fehîm’in “sabâ” redifli gazelinin bütün beyitlerinde hüsn-i ta'lîl vardır; “cüdâ” redifli gazeli ise leff ü neşrle örülmüştür. Bizim yukarıda vurgulamak istediğimiz, şairin bu sanatlara örneğin bir Herat mektebi şairi kadar itina etmiyor oluşudur. Herat mektebine kimi araştırmacıların sebk-i Irâkî'nin “incelmış bir biçimi” demelerinin sebebi de budur. Onlar “masnû (sanatlı)” olan her şeye karşı yoğun bir ilgi duyarlar.

<sup>324</sup> Şeyhülislâm Yahyâ'nın gazellerinde tevriye Nef’î'ninkilere göre daha fazla görülür. Tevriye ve cinasın asıl azalması Nef’î ile beraber gerçekleşir. Fehîm’in onu takip ederek yazdığı sade gazellerinde ise nadiren bulunur.

Çok hünerdir gazeli böylece *pâkîze* demek/75-5

Mânendi var mı Nef'î-i *pâkîze-keîâmün*

Bir kimsede gördün mü dahi tarz-ı edâsın/106-5<sup>325</sup>

Gerçekten de her iki şairin gazellerinde cinas, hüsn-i ta'lîl, leff ü neşr, îhâm veya îhâm-ı tenâsüb gibi bedî' sanatlarına 15. ve 16. asır şairlerinin divanlarına nazaran daha az rastlanır. Örneğin 15. asır şairi Mesîhî âdetâ bir hüsn-i ta'lîl makinesidir, meşhur Bahâriyyesi baştan aşağı hüsn-i ta'lîl beyitleriyle doludur ve kimi gazelleri tamamen hüsn-i ta'lîl üzerine kurulmuştur. Fars şairleri Câmî, Hayâlî ve Kâtibî gibi şairlerde de hüsn-i ta'lîl ve leff ü neşr sanatları özgün beyitler yazmalarını sağlayan temel araçlardır. Fuzûlî diğer lafzî sanatların yanında cinasın birçok türünü de (cinâs-ı basit, cinâs-ı mütekârib, cinâs-ı nâkıs vb.) gazellerinde sıklıkla kullanmıştır<sup>326</sup>. Fuzûlî'nin kasidelerine nazireler yazdığı meşhur İranlı şair Hâkânî'nin gazellerinde ise başka çok az şairin divanında görülecek sayıda (cinasları kullanma sıklığı bakımından Hâkânî'nin gazelleri 14. asır şairi Kadı Burhaneddîn veya 16. asır şairi Kabûlî'nin gazelleriyle karşılaştırılabilir) ve çeşitlilikte cinas kullanımını vardır. Bu bakımdan Fuzûlî ile arasında dikkate değer benzerlikler bulunabilir. Onun gazellerindeki beyit yapısını çoğu kere cinas ve tekrarlar tayin eder<sup>327</sup>. Fuzûlî'yi en çok etkileyen şairlerden biri olan Kâtibî'de de cinaslara sık rastlanır<sup>328</sup>.

Şeyhülislâm Yahyâ ve Nef'î'nin başını çektiği gazel alanında temiz söyleyiş, Fehîm tarafından da devam ettirilmiştir. Fehîm'in sebk-i Hindî gazellerinin yanında daha

<sup>325</sup> Nef'î'nin kendi üslubuna dair diğer beytleri:

Kimse taklid edemez sözde sana ey Nef'î  
Böyle pâkîze gazel tab-ı Hudâdâd ister/G. 41-5  
Kalır mı ya 'Urfî'den söz söylemede Nef'î  
Hoş lehçe ise ger o *pâkîze-edâdır* bu/G. 114-7  
Biz de ey Nef'î nola tertîb-i dîvân eylesek  
Az ise eş'ârımız *pâkîze-güftâriz* hele/G. 117-5

<sup>326</sup> Cinâs-ı basit:

Gül-i ruhsâruna karşı gözümde kanlı *ahar su*  
Habîbüm fasl-i güldür bu *ahar sular* bulanmaz mı

Cinâs-ı mütekârib:

Câna basdum gonce-veş peykânımı ey tâze gül  
*Dözmek* için hecrüne *düzdüm* demürden bir gönül

Fuzûlî'deki cinasların bir dökümü için bkz. (Çelik, 2019: 375-404.)

<sup>327</sup> Hâkânî divanından bir cinas örneği:

Ey sabr tuyî dânem *pervâne*-i kâr-i dil  
Dil-şifte *pervâne*'st ez-nâr nîgeh dâreş (Seccâdî, 1382: 778)<sup>327</sup>

*Ey sabır! Sensin, bilirim gönül işlerini yöneten!*

*Bir pervane gibidir aşık, koru onu ateşten.*

<sup>328</sup> Kâtibî divanından bir cinas örneği:

Nişestem ber-ser-i reh tâ 'inân-ı merkebeş gîrem  
Velî hâhed şod ez-destem 'inân çün ân suvâr âmed/G.

*Dizginini tutmak için yolun başına oturdum. Fakat o süvari komutanı gelince iradem elden gidecek, (biliyorum).*

az olmakla birlikte “pâkîze-gû” tarzında yazdığı birçok gazeli bulunmaktadır. Örneğin, aşağıdaki beyitlerde vukû üslubunda gördüğümüz gibi herhangi bir edebî sanata rastlanmaz ve oldukça sade söylenmiştir:

Kendün itmezsın tahammül hecrüne ‘âşık degül  
Gör nice bî-tâb olursun bakmasan âyîneye/272-2  
Nedür şimdi bu pinhân âşinâyı benden olsun dil  
O etvâr-ı garîb ol cünbiş-i bîgâneden sonra/253-8

Fehîm’in bu tarz gazellerinde hâkim olan aşk anlayışı vukû üslubunda olduğu gibi mecâzî aşktır. Bunu birkaç beytinde kendisi de söyler:

Âşık-ı hüsn-i hakîki mi olur hîç Fehîm  
Hıdmet-i ‘aşk-ı mecâzîde tekâsül mi ider/51-5  
Belüne itdi kemer kolını vuslatda Fehîm  
Hak budur kûy-ı mecâzîye münâsib püldür/101-5

Fehîm’in bu gazellerinde tevile yer kalmayacak şekilde mecâzî aşkı öne çıkardığı görülür. Esasen irfânî-âşıkâne gazellerinde de mecâzî aşka yer verilir. Bununla birlikte onlarda mecâzî aşk mecâzın lugat anlamına (geçit) yani kendisinden geçilerek hakîkî aşka ulaşılan geçit anlamına daha yakındır. İrfânî-âşıkâne gazellerinde mecâzî aşk kendi ispatını hakîkî aşkta bulur. Fehîm, bu tarz gazellerinden bazılarında mahbublara olan aşkı açık bir şekilde ifade eder:

Ehl-i deyr-i ‘aşk büt-düşmen olur mahbûb-dost  
Dillerinde yâ sanem yerine yâ mahbûbdur/69-6  
Ehl-i dil olmayacak dilbere mâ’il olamam  
Ben Fehîm'em bana gönlümce cüvân olsa güzel/184-5

Fehîm’in “bu gece” redifli gazeli sevgiliyle birlikte olduğu bir geceyi tasvir eder. İlk beyitte şair kendini bir pervane, sevgilisini ise mum olarak düşünür. Bu klişe istiareyi mumun pervaneye ateşten bir ziyafet çekmesi olarak yorumlayarak yeniler. İkinci beyitte “âteş”le aleve benzettiği şarabı ve sevgilinin dudağını kastettiğini söyler. Dördüncü beyitte sevgilisi şairi yatağına davet eder. Bu beyit bütün sadeliği içinde özgün bir imgeyi ihtiva eder. Şair çıkardığı gömleğini bedenine, bedenini ise canına benzetir. Bedeni saf can olmuştur. Âşık vuslatla öyle sarhoş olur ki yanlışlıkla yatak yerine sevgilinin geceliğine girer (5. beyit). Ateşe düşen bir üzerlik tohumu gibi kıvrandığını gören sevgilisi âşıkını sinesine basar. Şair dolaylı olarak sevgilisinin bedenini suya benzetmiştir (6. beyit). Yedinci ve sekizinci beyitler oldukça erotiktir. Şair temas hâlindeki bedenlerini tasvir ederken suya (sevgilinin bedeni) yansıyan ayıışı

(âşıkın bedeni) imgesinden yararlanır. Şair sevgiliye verdiği tek zahmetin ay ışığının sudaki aksinin titreyişi olduğunu söyleyerek çok nazik olduğunu ifader eder. Sevgilisinin kalçası hariç bütün bedeninin öpücüklerinden kırmızı laleye döndüğünü; iffetin kıskançlığının ise daha fazlasına izin vermedini söyler. Dokuzuncu beyitte sevgiliyle sarılıp öpüştüklerini, artık hasretin kendilerine hasretle bakacağını bildirir. Onuncu beyitte âşık yaşadıklarının gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu anlayamaz. Öyle benzersiz bir gecedir. Fehim'in yazdığı en ilginç gazellerden biri bu gazeldir. Oldukça sade bir dili olmasına rağmen içerdiği hayaller bakımından yepyenidir. Eski şiirde örneğine pek rastlanmayan vuslat temasına ve söz konusu geceyle ilgili kimi ayrıntılara yer vermesi şiire özgünlük bahşeden taraflarındandır.

1.Bana ol şem' verüp ruhsat-ı sohbet bu gece

İtdi pervânesin âteşle ziyâfet bu gece

2.Ya'nî geh şu'le-i mey gâh sunardı la'lin

Germ-şevk olduk edüp zevk ile 'işret bu gece

3.Pâsbân ol harem-i firKate k'itdi halvet<sup>329</sup>

Şâhid-i hüsnî şehinşâh-ı mahabbet bu gece

4.Şevk ile pîrehen-i cismi çıkardum cândan

Câme-hâba beni çün eyledi da'vet bu gece

5.Girmişem pîreheni içre sanup câme-i hâb

Özge mest itdi beni bâde-i vuslat bu gece

6.Sîneye çekdi beni misl-i sipend-i âteş

Pîç ü tâbum görüp ol mâye-i şefkat bu gece

7.Âbda mâh gibi sîne-i sâfum verdi

Iztırâb ile o meh-pâreye zahmet bu gece

8.Lâle oldı semeni bûseden illâ ki sürîn

Vermedi ruhsat ana gayret-i 'ısmet bu gece

9.Sîne-ber-sîne vü leb-ber-leb ü hem-âgûşuz

Hasret ile nîgeh itsün bize hasret bu gece

10.Bilmezem rûz mı ya şeb mi ya hâb u ya hayâl

Ol kadar câna hücûm eyledi hayret bu gece

11.Bana bir mertebe lutf eyledi ol mâh Fehîm

<sup>329</sup> Üçüncü beyitte bir lafzî ta'kid vardır. Şairin ne söylemek istediğini anlayamadık. İzmir Leipzig Cod. 79 nüshalarında "harem" kelimesi yerine (ديكر) kelimesi var, ancak bu hâliye de bir anlam veremedik. Ayrıca her iki nüshada "Şâhid-i hüsnî şehinşâh" ifadesi" şâhid-i hüsn ü şehinşâh" şeklindedir.

Hâbdan gayrıya hep var idi ruhsat bu gece

Şairin aşağıdaki beyti de yine bir vuslat anını anlatan temiz bir söyleyişe sahiptir:

Sîneye çekdüm o meh-pâreyi cânun diyerek

Leblerin emdüm anun tûtî-lisânun diyerek/270-1

Fehîm kimi zaman vuslat isteğini açık bir şekilde ifade eder:

Çekmeyince sîneme mestâne ârâm eylemem

Hâhiş-i vaslunda küstâham tevakkuf ber-taraf

Gel Fehîm küstâh ile sen dâ'imâ leb-ber-leb ol

Ey gül-i bâğ-ı hayâ lutf it tekellûf ber-taraf/155-4, 5

Fehîm divanında dikkat çeken başka bir unsur ise şairin gazellerinin önemli bir kısmının bakışların tasviri ile açılmasıdır<sup>330</sup>. Aynı durumu devrin diğer şairlerinde de görmek mümkündür. Örneğin Cevrî'nin gazellerinin önemli bir bölümünün matlai sevgilinin bakışlarına tahsis edilmiştir. Melâmîliğe mensup olan Cevrî için bu duruma sebep olarak Melâmîliğin herhangi bir ritüel olmadan kişiyi “nazar”la tarikata alma anlayışı ileri sürülebilir. Fehîm'in ise bildiğimiz kadarıyla Melâmîlerle herhangi bir irtibatı yoktur. Aynı duruma vukû şiirinde de rastlanır. Kimi vukû şairleri bakışlarla konuşup anlaşmaya kelâm ilminden<sup>331</sup> hareketle “ilm-i nazar” adını vermiştir. Vukû şairleri kendilerini bakış teorisyeni gibi düşünür. Futûhî, vukû şiirinin esasının “ilm-i nazar” olduğunu söyler. Ona göre vukû şiirinde konuşmak, gülmek, iştirmek, yemek, içmek, dokunmak, koklamak gibi davranışlar bakmanın yanında önemsizdir. Vukû şairi için bütün duyu organlarını tatmin edecek tek zevk vardır: Bakmak. Hatta vukû şairlerinde konuşmak, bir durumu aşikâr bir biçimde dile getirmek hoş karşılanmaz.

<sup>330</sup> 6, 7, 11, 12, 23, 33, 36, 37, 38, 52, 57 (bütün beyitler), 62, 72 (bütün beyitler), 73, 74, 80, 86, 87, 89, 92, 93, 100 vs.

Bu gazellerin büyük çoğunluğu şairin sebk-i Hindî tarzında yazdığı gazellerden oluşur. Dolayısıyla sebk-i Hindî şiirinin bakışlara ve bakmaya olan tutkusunun kaynağı vukû şiiridir diyebiliriz.

İder tîg-i nigâhın her zamân ol bi-amân keskin

Belî şemşîri cellâdun gerekdür her zamân keskin/242-1

Tegâfüldür o şemşîri-i belâ-âb u kazâ-cevher

Ki olmuş tîg-i müjgân-veş 'ayân kendi nihân keskin/242-2

Fehîm, kimi beyitlerinde “bakış”ın yanında “işmar” anlamına gelen “gamze”yi “kazâ” ile ilişkilendirir, hatta ondan daha hızlı ve acımasız olduğunu ifade eder. “Gamze” konuşan bir kişi gibidir ve kendine ait bir grameri vardır:

Fikr it sitem-i gamze ile hâlini cânun

Kim hâne-i cellâd-ı kazâ ola penâhum/215-2

Eylemezdüm nâmını tîr-i kazânun künd-rev

Sâha-i dilden nigâh-ı pür-şitâbun görmesem/210-6

Sen gamze-i dildâr ile söyleş de Fehîmâ

Anlar sözüni 'ârif olan sırr-ı kazâdan/227-5

<sup>331</sup> Kelâm ilminin diğer adı ilm-i nazardır.

Âşık bakışlarla konuşmayı öğrenmelidir (Futûhî, 1394: 176). Fehîm, gözlerin dili olduğunu ve aşka dair çeşitli incelikleri söylediğini iddia eder:

Nutk iderken şîve-i çeşm-i zebân-dânın görün  
 Hışma geldükçe rumûz-ı lutf-ı pinhânın görün/182-1  
 Olmuş ey gamze-i gammâzı zebân-dân-ı kazâ  
 Çeşm-i mestünde ‘ayân nükte-i pinhân-ı kazâ/12-1  
 Rind-i ‘aşkam bana bir rind-i cihân olsa güzel  
 Gamze-i mesti gibi nâdire-dân olsa güzel/184-1  
 Ben Fehîm-i hasretiyem olmazam vuslat-taleb  
 Tâlib-i nâzam bana seyr-i ruhı matlûbdur/69-8  
 Fehîm bir beytinde bakışı okunabilen bir mektuba benzetir:  
 Güftügü-yı ‘arz-ı hâle olamaz mâni’ rakîb  
 ‘Âşık u ma’şûk beyninde nigeh mektûbdur/69-3

Meclisin susmak ve bakışmak üzerinden ilerleyen kendine has imalara sahip bir iletişim biçimi vardır. Özellikle Fehîm’in gazellerinde bakışa dair çokça imge bulunur. “Gamze-i pinhân, nühüfte nigeh, düzdîde nigeh” gibi tabirler kaçamak ve imalı bakışları anlatır:

O denlü neşveye âmâdeyem kim mey degül lâzım  
 Hemân mevkûf-ı lutf-ı gamze-i pinhânunam sâkî/283-3  
 Görüp ‘arz-ı niyâzum çeşmüne bildün ki mahmûram  
 Bir iki câm sundun bende-i ‘irfânunam sâkî/284-4  
 Vardı düzdîde nigâhun bana bî-hûş itdi  
 Mest iden bezmde sanma beni câm-ı müldür/101-4  
 Nice meftûn olmayan mestân-ı ‘ışk içre bana  
 Fitne-engîz iltifât-ı çeşm-i fettânın görün/182-2  
 Nigâh itmekde düzdîde o mâha şu’le-etvâruz  
 Şu’â’-ı çeşmümüz gâhî dırâz u gâh kûtehdür/96-4

Kaçamak bakışlar bir dil gibi yorumlanmaya müsaittir. Sevgili yabancıların arasında âşıkını görmezden gelebilir veya azarlayabilir ancak bu daha çok aralarındaki ilişkiyi başkalarının anlamamasına yönelik bir önlemdir.

Eylerse tegâfûl n'ola ağyâr arasında  
 Ma'nâda o şehden yine ben zâra nazardur/106-5  
 Gazabla öldürür ihyâ ider düzdîde handeyle  
 Beni mahrûm-ı nâz itmez o şûhum bin rakîb olsa/254-2

Bilgrâmî'nin "el-fâtın"ına benzer bir âşık Fehîm divanında nadiren rastlanır. Aşağıdaki örnek Fehîm divanındaki nadir örneklerden biridir:

Ne mümkün ölmek dâğ-ı hasedle seyr iden zahmum

Bana o gamzekârüm görmemiş a'mâ tabîb olsa/254-4

Vukû şiiirinde görülen sevgili tipi çoğunlukla mahcuptur. Bu durum Fehîm'de de görülür:

Mihr-i ruhsârın şafak-gûn itmesün tâb-ı nigâh

Bakmanuz ol âfitâb-ı 'ısmetüm mahcûbdur/69-2

Hayâdan gerçi sen bakmazsın ammâ çeşm-i 'uşşâkı

Tecellî-zâr kıldı âteş-i hüsn-i şerer-rîzün/183-5

Vukû gazellerinin en önemli özelliklerinden biri şiiirin şahsi tecrübeler neticesinde söylendiğine delalet eden beyitlere rastlanmasıdır. Mesela Fehîm'in bazı gazellerinin (28, 46, 80, 107, 198, 270. gazeller) şair sevgilisi için söylendiği ve bu sevgiliyle nazireleştikleri anlaşılıyor:

*Teklîf-i nazîreyle* beni eyledi memnun

Kâğıd gibi ol şâhid-i 'unvâna sarılsam

Pîrâhenüm olursa kefen gam mı Fehîmâ

'Uryân-ten olup bir gece cânâna sarılsam/ 198-6, 7

Bî-nazîr oldı Fehîm'ün sözi kim sevdüğü şûh

Hem hayâ-perver ü hem dilber ü hem şâ'irdür/ 107-5

Gelmez âğûşuma ol *tûtî-i şîrîn-güftârum*

'Âşıkum 'İffeti-i tâze-zebânım diyerek/ 270-5

Olmuşam bir şûh-tab'ı sevmede sâbit-kadem

Ey Fehîm elhak *suhan-ver dilrübâdan* kim kaçar/46-7

Arkadaşı Şehrî ile berâber gittikleri bir meclise ait tasviri her iki şairin divanında da bulmak mümkündür. Fehîm'in Nedîmâne söyleyişleri de oldukça fazladır. Tahir Üzgör, Fehîm'in üslubunun Nedîm'le benzeşen yönleri hakkında şunları söyler: "Nedîm Efendi ile Fehîm arasında yukarılarda işaret ettiğimiz Acem şairleri karşısında tavır ortaklığı ve açık saçıklıkta benzeşmenin ötesinde, geniş bir münasebet bulmakta isabet vardır sanırız. Sebk-i Hindî'ye paralel bir mahallileşmenin yanında, iki şairin müşterek noktalarının fazlalığı tahmin edebileceğimizin ötesindedir kanatindeyiz." (1991: 72-73).

Esasen Nedîmâne üslubun üç kaynağı vardır: Yahya'nın temsil ettiği "pâkîze-gû" üslup, sebk-i Hindî'nin "nâzük-hayâl" veya "hayâl-bendî" kolu ve sebk-i Hindî

dolayısıyla Nedîm'in tanımış olabileceği vukû mektebi. Fehîm de bu üslup özelliklerini kendinde birleştirdiği için olsa gerek 17. asır şairleri arasında Nedîm'e üslupça en yakın şairlerden biri olmuştur. Aşağıda verdiğimiz beyitler aşk anlayışı ve söyleyişleri bakımından Nedîm'in üslubuna oldukça yakındır:

Ey şûh nedür 'âşıkuna böyle tecâhül  
 Kurbânun olam gayrıya cânâne mi oldun  
 Ne gamze vü ne 'işve vü ne lutf-ı tebessüm  
 Tekrâr meger bendene bîgâne mi oldun/ 175-3, 4  
 Bir nigâh it lutf ile zâlim helâk itdün beni  
 Verme ruhsat gamze-i mest-i 'itâb-âlûduna  
 Mest-i düşnâm-ı tebessüm-nâkünem kurbân olam  
 Çeşm-i mahmûr-ı nîgeh la'l-i şarâb-âlûduna/250  
 Teb-zede-i 'aşkına cilvesi cânlar verür  
 Lîk sürînindeki ra'şeler eyler helâk/169-2  
 Gele gülşene gazabla öpesin elin edeble  
 İçesin o gonca-leble mey-i lâle-gûn çemende  
 Nîgeh it ta'allül itme kulunam tecâhül itme  
 Ölürem tegâfûl itme bu garîb derd-mende  
 Sana râgıb oldı gönlüm sana tâlib oldı gönlüm  
 Yine gâ'ib oldı gönlüm nîgehündedür ya sende/ 259-2, 3, 4  
 Bilürem 'îd-i visâlün bana câvîd olmaz  
 Eyle kurbân beni kim böyle güzel 'îd olmaz  
 Kâbil-i bûs degül n'eyleyeyim çihre-i mihr  
 Gül-i rûyun gibi 'âşıklara hurşîd olmaz  
 Nev-be-nev lutflar it tâze iken pâdişehüm  
 'Âşıkun köhne berât-ı gamı tecdîd olmaz/113-1 ,2, 3  
 Yârini fikr eyleyenler yarını anmaz Fehîm  
 'Âşıkam ben sanmanuz endîşe-i ferdâdeyem<sup>332</sup>/211-8  
 Hakîkat bî-vefâ nâ-mihribân hûbân-ı İslâmbol  
 Yine dil ârzû eyler ne çâre ülfet olmışdur/77-6  
 Bûs idince dâmenin mahşerde ol mâhum dedi

<sup>332</sup> Tahir Üzgör'ün Nedîm'le olan benzerliğini anlatırken Fehîm'in bu beyti ile Nedîm'in aşağıdaki beytini örnek olarak verir:

Şevk-ı tamâm va'de-i ferdâyı dinlemez

Reşk ona kim cihânda bu gün buldu yârını/Nedîm G. 162-6



‘Ayb kılman Fehîm-i bî-hicâbumdur benüm/123-9

Sevdüğüm bir dilber-i hōd-bîn-i şehir-âşûbdur

Kendinün meftûn-ı dîdârıdur özge hûbdur/69-1

Çokdan anı bâzâr-ı mahabbetde satardum

Cânânım eger Yûsuf-ı Ken’ân gibi olsa

Hurşîd-i cihân olsa Fehîm eylemezem meyl

Dilber olıcak ol meh-i tâbân gibi olsa/256-3, 7

Fehîm’in “pâkîze-gû” tarzında yazdığı beyitleri içeren gazeller sırasıyla şunlardır: G. 30, G. 46, G. 51, G. 69, G.79, G. 80, G. 96, G.101, G. 106, G. 107, G. 134, G. 139, G. 141, G. 142, G. 154, G.168, G. 169, G. 176, G. 198, G. 250, G. 253, G. 254, G. 257, G.270, G. 272, G. 282.

### 3.5.2. Üslup Özellikleri

#### 3.5.2.1 İstiare

Abdülkâhir el-Cürcânî istiâreyi, “bir lafzın lügavî vaz’da kendisi için belirlenmiş bir manasının olup sonra da bu lafzın sürekli değil de âriye olacak şekilde bu asıl anlamının dışına nakledilmesi (dışında kullanılması)” şeklinde tanımlamaktadır (2018: 283). Sekkâkî, istiareyi “*teşbihin iki tarafından birini zikredip müşebbehin müşebbehün bihin cinsine ait olduğunu iddia ederek ve bu iddiaya da müşebbehün bihe has olan bir özelliği müşebbehe de isnat etme durumunu delil getirerek, diğer tarafı kastetmen demektir*” (2017: 425) şeklinde tanımlar.

Sa’îd Şefî’îyûn “*istiarenin teşbih, teşhis, iğrak, paradoks, çoklu duyulama, kinaye ve temsil gibi yaratıcılık araçlarını kendinde toplayabilen bir özelliğe sahip*” olduğunu söyler (1387: 42). Sebk-i Hindî şiirinde istiare daha merkezi bir role sahiptir. Devrin tezkireleri bir şairin iyi olup olmadığına karar verirken çoğu zaman istiarelerinin başarısını yani yeni ve özgün olup olmadığını ölçüt alır. Aynı şekilde sebk-i Hindî’yi eleştiren kişiler de bir karşı argüman olarak istiarelerindeki anlamsızlığı, garabeti örnek verir. Urfi’den etkilenen şairlerden olan Tâlib-i Âmulî, içinde yeni bir istiare olmayan bir gazeli tatsız tusuz (*bî-nemek*) bulur:

Suhen ki nîst der-û istiâre nîst melâhat

Nemek ne-dâred şi’rî ki isti’âre ne-dâred (Safâ, 1389: 1064)

*İçinde istiare olmayan sözde güzellik yoktur;*

*İstiaresi yoksa şiir tatsız tusuzdur*

Şiirlerinde istiareye yoğun bir şekilde yer veren sebk-i Hindî şairlerinin başında Urfi gelmektedir. *Tezkire-i Âteş-kede* ve *Mecma'u'l-Fusahâ* gibi Bâz-geşt dönemi tezkirelerinde Urfi'nin asıl olarak istiareleri sebebiyle beğenilmediğine işaret etmiştik. Buna karşın Urfi'nin istiaredeki başarısı yeni üslubu benimseyen çağdaşları ve tezkire yazarları tarafından takdirle karşılanmıştır. *Meyhâne* tezkiresinde Fâhru'z-zamânî Kazvînî, Urfi'yi yeni isti'âreler bulmakta (*şîve-i isti'âre kerden*) seçkin ve söylenmemiş olanı söylemede (*fenn-i nâdire-gûyî*) emsalsiz bulur. Onun bütün şiir türlerinde kendi çağdaşlarının şiirlerini unuttuğunu belirtir (Ma'ânî, 1369: 880). Urfi'nin çağdaşı Takî-i Evhadî, onun yeni tarzın yaratıcısı (*muhteri'-i tarzî'st tâze*) olduğunu, mısra mısra bütün beyitlerinin yeni tarzın temsilcisi şairlerce meşk edildiğini (*satr satr mısra'eş ser-meşk-i tabî'at-i müteâhhirîn*), yeni söyleyişte (*tâze-gûyî*) ondan üstünün gelmediğini söyler. Urfi'ye öykünen şairlerin keklige öykünen karga gibi kendi yürüyüşlerini de unuttuklarını ekler (Ma'ânî, 1369: 882)<sup>333</sup>. Bâkî Nihâvendî de Urfi'nin yeni bir tarzın yaratıcısı (*muhteri'-i tarz-ı tâzeî*) olduğunu belirtir (Nihâvendî, 1931: 293). Kendisinden sonra gelen pek çok şair onun istiare üslubunu taklit etmiştir.

Fehîm divanında da yeni istiare kullanımlarına sıklıkla rastlanır. Onun bu konudaki tavrı, Urfi ve ondan etkilenen Fars şairleri ile örtüşmektedir.

### 3.5.2.1.1. Fiil İstiaresi

Cürcânî, istiareyi istiare-i müfide ve istiare-i gayr-ı müfide olarak ikiye ayırdıktan sonra ilkinin de isim istiaresi ve fiil istiaresi olarak kendi içinde ikiye ayırır: “*Kendisinde istiâre-i müfidenin gerçekleştiği her kelime ya bir isimdir ya da bir fiildir.*” (2018: 71). Cürcânî'nin bu ayrımı Sekkâkî'nin istiare-i asliyye ve istiare-i tebeyye<sup>334</sup> şeklindeki ayrımına denk düşer (2017: 443-44). Fiil istiaresine “istiare-i tebeyye” denmesinin sebebi çekimlenmiş fiilin önce mastar hâline getirilmesi daha sonra istiârî cihetinin ele alınmasındandır (Cemkerânî, 1398: 214-215). Yani asli olan fiilin mastar hâli, ona tabi olan ise çekimlenmiş hâlidir. Örneğin, aşağıda bulunan Mes'ûd Sa'd Salmân'ın beytinde “ne-handed (gülmez)” yüklemının önce mastar hâli olan “handîden”e dönüştürülerek sonra “huzur içinde yaşamak” manasına geldiği söylenir. Aşağıdaki beyitte “ne-handed (gülmez)”, “huzur içinde yaşamak”; “tâ ... ne-giryed

<sup>333</sup>Takî-i Kâşî de onun garîb/ba'îd manalarından ve şaşırtıcı düşüncelerinin kendi zamanından kimsenin şiirinde (*ma'ânî-i garibe ve efkâr-ı 'acibe*) bu yoğunlukta bulunmadığını söyler (Ensârî, 1378: 120).

<sup>334</sup> Her iki kavram için bkz. (Tefâtânî, 2020: 276-277), (Bulut: 2021: 213, 223), (Bulut, 2019: 265-266).

(ağlamayınca)” ise “kan damlamayınca” manasında istiareli kullanılmıştır (Kerîmîferd, 1397: 137):

Dehen-i memleket ne-handed hoş

Tâ ser-i tîğ-i tu ne-giryed zâr (Kerîmîferd, 1397:137)

*Halkın dudakları gülmez şöyle bir güzel*

*Senin kılıcının ucu zar zar ağlamayınca*

Cemkerânî, Cürçânî'nin fiil istiaresini anlatırken verdiği örneklere bakarak fiil istiaresiyle kapalı istiaresinin aynı şey olduğu sonucuna varmıştır. Yazar, Sekkâkî'nin de fiil istiaresi ve kapalı istiare konusunda -açık bir şekilde söylemese de- aynı şeyi düşündüğünü belirtir (1398: 49, 57, 199-200).

Serrâmî'ye göre, istiare-i tebeiyye sadece kapalı istiare olarak karşımıza çıkar:

Çun mükâfât-ı bedî der-tabî'at vâcib-est

Çun tu ez-dünyâ çerîdî û tu-râ hâhed çerîd

*Madem işin tabiatında var kötülüğe vermek ceza*

*Sen dünyadan otladın dünya da seni otlayacak*

Yukarıdaki beyitte yer alan ikinci “çerîden (otlamak)” fiili “öldürmek” manasında kullanılmıştır (Serrâmî, 1398: 341). Bununla birlikte Serrâmî kendi verdiği örneği fiil istiaresi şeklinde yorumlamıştır. Eğer ikisi aynı şey olsaydı “dünya”nın otçul bir hayvana benzetildiğinin söylenmesi gerekirdi.

Sîrûs Şemîssâ, bu konuya daha temkinli yaklaşır. Bu tür istiarelerde, fâil hakîkî manasıyla alınıp fiil bir başka fiille benzerlik ilişkisi içinde yorumlandığı takdirde fiil istiaresinin isnâd-ı mecâzîyle aynı şey olacağını söyler. Çoğu durumda mananın kapalı istiareden (isti'âre-i mekniyye-i tahyiliyye) ziyade fiil istiaresiyle birlikte düşünülmesini tavsiye eder (Cemkerânî, 1398: 215-216). Şemîssâ, Fûrûğ Ferruzâd'dan aşağıdaki örneği verir:

*Gözüm üzerinde kaydığı her şeyi*

*İçiyordu taze bir süt gibi*

Ona göre şiirde geçen “kaymak”la “seri bakışlar”; “içmek”le “gördüklerinden zevk almak” manası kastedilmiştir (1379: 184-185). Fiil istiarelerinde ödünç alınan anlam, isim istiarelerine göre daha belirsizdir. Bu sebeple şiir yorumlamaya daha açık bir hâle gelir.

### 3.5.2.1.1.1. Urfî ve Fehîm’de Fiil İstiaresi

Kimi sebk-i Hindî şairleri okuyucuyu gafil avlamayı amaçladığı için yeni fiil istiarelerini sıklıkla kullanır. Bu yolu açan ve bu alanda yeni istiareler bulanların başında Urfî gelir. Âlâştî, ‘Urfî-i Şîrâzî’nin kasidelerinde daha çok isim istiarelerini, gazellerinde ise fiil istiarelerini kullandığını ancak ondan sonraki sebk-i Hindî şairlerinin genel olarak isim istiarelerine temayül ettiklerini belirtir (1378: 26). Urfî kimi kasidelerinde de fiil istiaresine yer vermiştir:

İkbâl-i kerem mî-gezed erbâb-i himem-râ

Himmet ne-hored nîşter-i lâ vü na’m-râ<sup>335</sup>

Bu beytin manasını Yanyâlı Süleyman Efendi açık bir şekilde özetlemiştir: “... *Mî-gezed*” ısırur demekdür... *İkbâl-i kerem himmet erbâbını ısırur ve anı nâ’il olduğu mertebe-i ’ulyâdan mezellete birağur. Himmet ise ârî vü ni’am neşterini yimez. Zîrâ erbâb-ı himmet şol mertebe ’âlî-cenâbdur ki bir sâhib-keremün dil-beste-i ihsânı olup kendine sudûr idecek keremi sebep için dâ’imâ meclisinde nîk ü bed ve hemvâr u nâ-hemvâr kelimâtını tasdîk ü tahkîk iderek ârî ve ni’am müdârâsınun neşterini yimezler. Ya’nî kurbet-i hakk’ı tahsîl-i zevât-ı ehl-i kerem mecâzî keremi ikbâliçün dil-bestesi olup rûz-ı rûşene şeb-i târ diseler înek meh ü pervîn diyenlerden degillerdür. Zîrâ anlar câm-ı mahabbet-i ilâhî ser-mestleridür...*” (Başçetin, 2019: 371).

Yanyâlı Süleyman Efendi yukarıdaki beyitte yer alan “mî-gezed” fiil istiaresi hakkında herhangi bir fikir beyan etmez. Şairin dönemine göre garip karşılanabilecek bu kullanımı kendisi de bir şair olan Münîr-i Lahorî (ö.h.1054) tarafından alay konusu edilmiştir. Bu alayların bizi ilgilendiren kısmı şöyledir<sup>336</sup>: “Himem” bir köyün adıdır ve bu köyde “İkbâl-i kerem” adlı bir köpek vardır, bu köpek daima insanları ısırır, “Himmet” bu köyün muhtarıdır...” (Kâsımî, 1390: 15). Görüldüğü gibi Münîr’in eleştirileri, fiil istiaresini isim istiaresi olarak değerlendirdiği için bir parodiye dönüşmektedir. Bununla beraber yeni tarza karşı yapılan eleştirilerin bir özetini sunar.

<sup>335</sup> Şerm hûnem mî-hored, *himmet zebânem mî-gezed*  
V’ez-zebân-i hâmuşî der-’ayn-i ibrâmem henüz/584-2

*Utaç kanımı içiyor, izzetinefsim dilimi ısırıyor*  
*Suskunluğun dili hâlâ beni adamakıllı zorluyor*

<sup>336</sup> Münîr-i Lâhorî’nin yeni tarzda şiir söyleyen şairlere yönelik temel eleştirilerini Fütûhî, dört başlık altında inceler: 1. Müteahhir şairlerin kendileriyle övümlerine (tefahür) ve mütekaddim şairlere karşı saygısız tavırlarına yönelik eleştiriler, 2. Şiir örfünün, geleneğinin dışına çıkan yapılarla olan eleştiriler yani Münîr’e göre zülf, şiir örfüne uygun olarak sümbüle benzetilebilir ancak güle vb. unsurlara benzetilemez, 3. Garip istiarelere ve özellikle de yeni kapalı istiarelere (zülfi-i sabâ, güş-i bilâd vb.) karşı eleştiriler, 4. Fiil istiarelerine (tırâşiden-i âftâb, handîden-i girye vb. ) karşı eleştiriler. Münîr bu tür istiarelere “kuru ve hayâlî”, “içi boş istiareler (*istiare-i bî-mağzî*) der (Kâsımî, 1390: 14-15). Kasımî, Kârnâme’deki eleştirileri sert ve hasmane bulur (Kâsımî, 1390:15).

Konumuza dönecek olursak “gezîden” fiilinin temel anlamı “ısırmak, sokmak” olmakla beraber şairin, kerem sahiplerinin her dediğine evet demekten rahatsız oluşunu daha güçlü bir kelime kullanarak (*mübalağa*) okuyucuya hissettirmeye çalıştığını söylemek mümkündür.

Urfi'nin fiil istiarelerini kullanmak konusundaki ısrarı kendisinden sonra Şevket ve Bîdil gibi şairlerde yankısını bulmuştur<sup>337</sup>:

“Coz-perîşânî *nemî-rûyed ez-û çîzhâ ‘Perişanlıktan başka bir şey bitmez ondan’*”. (Şevket, 1382: 24).

Bu konuda Urfi'den en çok etkilenen şair Şifâyî-i Isfahânî'dir. “Mî-bâred” (1398: 995), çeked (1398: 998), bu'şkefed (1398: 1005), mî-rûyed (1398: 971, 984, 1023), şikened (1398: 926), mî-çeked (1398: 923, 934, 961) demed (1398: 1051), mî-demed (1398: 952) redifli gazellerinin birçok beyti fiil istiareleriyle örülmüştür.

İran modern şiirinin babası Nîmâ Yâşîc de Urfi'de görülen fiil istiarelerini kullanan şairlerdendir. Onun ilk şiirlerinden olan (h.1327) “Mî-terâved Mehtâb” başlıklı şiiri birçok fiil istiaresi içerir. Şiirin ilk mısraları şöyledir:

*Mî-terâved meh-tâb*

*Mî-dırâhşed şebtâb*

*Nîst yek dem şikened hâb be-çeşm-i kes u lîk*

*Gam-i in hofte-i çend*

*Hâb der-çeşm-i terem mî-şikened* (ts.: 17).

*Damlıyor ay ışığı*

*Parlıyor ateş böcekleri*

*Bir an bile kırılmıyor gözünde kimsenin uyku*

*Uyuyanların üzüntüsü*

*Yaşlı gözlerimde uykuyu kırıyor*

Nîmâ'nın şiirinde görülen “terâvîden-i meh-tâb (ay ışığı damlamak)” ve “şikesten-i hâb be-çeşm (gözde uyku kırılmak, uyku tutmamak/uyuyamamak)” fiil istiareleri Urfi'nin şiirlerinde de görülür ancak ikinci fiil istiaresinin ondaki anlamı Nîmâ'daki anlamının tam tersidir.

Urfi'nin gazelleri arasında birçok fiil istiaresi bulmak mümkündür. Aşağıdaki örneği Celîl Teclîl, çoklu duyulama örneği olarak verir. Esasen fiil istiarelerine, çoklu

<sup>337</sup> Yeni ve orijinal fiil istiarelerine 11. asır şairi Ebu'l-ferec Rûnî'de de bir ölçüde rastlanır: Ber-ten-i Afgân *hemî-tenîd figân-râ* “Afganların vücuduna figanı *ördür*”. Şefî'î Kedkenî “tenîden-i figân (figanı örmek)” fiil istiaresinin zamanına göre yeni olduğunu belirtir (1391: 589).

duyulama içeren imgelerde oldukça sık karşılaşılır. Zira çoklu duyulama da bir tür istiaresidir. İstiarede olduğu gibi çoklu duyulamada da bir öge belirli bir süreliğine diğerine ödünç verilir. Örneğin, Urfi'ye ait aşağıdaki beyitte tatma duyusu görme organı olan göze ödünç verilmiştir:

Fâriğ şevved ez-teşnegî-i hûn-ı du 'âlem

Ger gamze-i şûhet be-çesed hûn-ı dil-i mâ/Urfi (Teclîl, 1394: 179).

*Alaycı gözün kalbimizin kanını tatsa*

*Susamaktan vazgeçer iki cihanın kanına*

“Çeşîden-i hûn-ı dil (kalbin kanını tatmak)” yüklemine beyitteki manasına göre “birine bakmak, birine bakıp kendine bağlamak, birine bakarak onu âşık etmek” manalarını verebiliriz (fiil istiaresi). Urfi'de çoklu duyulama örneklerine nadiren rastlanır. Onun fiil istiarelerinin öznesinin hemen hepsi soyut kavramlardır. Kaldı ki yukarıdaki fiil istiaresi oldukça müptezeldir ve kinayeye yaklaşır; beyti asıl ilginç kılan çoklu duyulamadır. Bizim aşağıya aldığımız örnekler ya Urfi'den önce nadiren kullanılan ya da hiç kullanılmamış olan fiil istiareleridir. Örneğin, aşağıdaki beyitte geçen ve mecazen “iştahla kabul etmek” anlamına gelen “der-âğûş kerden” fiilini çalışmaya dâhil etmedik.

Çünân hüsn-i kabûlî der-melâmet hest 'Urfi-râ

Ki her sâ'at der-âğûş âvered bî-dâd-i gerdûneş/628-9

*Melamet tarafından öyle güzel ağırlanıyor ki*

*Feleğin zulmü Urfi'yi her saat kucaklar*

Türkçe yazılmış şerhlerde Urfi'nin fiil istiarelerine karşı kayıtsızlık gözlenmektedir. Sadece Telli-zâde Vehbî, “cûş-i tebhâl-i şefâ'at” terkiibini yorumlarken “cûş bu mahalde zuhûr manasınadır” diyerek duruma dikkat çekmiştir (Gözitok, 2017: 168).

Urfi'deki isti'ârî fiillerin başlıcaları “cûş zeden (çoşmak, kaynamak, taşmak, yükselmek), cûşîden (çoşmak, kaynamak, taşmak, yükselmek), efşânden (saçmak), çekîden (damlamak), şikesten (kırmak), terâvîden (damlamak, sızmak, sızdırmak), rûyîden (bitki bitmek), şikesten (kırmak, bozmak; değerini düşürmek, yenmek, üstün gelmek)” fiilleridir.

Fiil istiareleri Fehîm'in üslubunu belirleyen bir özellik değildir. Onun gazellerinde nadiren özgün fiil istiarelerine rastlanır. Aşağıda yer vereceğimiz istiarelerin hemen hepsi Urfi'ye aittir.

### 3.5.2.1.1.1.1. Âb Olmak

“Erimek”. Mecazen “ağır ağır yok olmak”.

Hacletinden *âb olur* ağzında *lafz-ı yâ sanem*

Berhemem gûş itse ger gülbank-i yâ Rab yâ Rab'um/217-4

Brahman “yâ Rab yâ Rab” gülbangımı işitse utancından “ya Sanem” lafzı eriyip yok olur.

### 3.5.2.1.1.1.2. Bârîden

(Yağmur, kar vs.) Yağmak. Mecazen bir olay, eylem veya nesnenin güçsüz bir şekilde zuhur etmesi anlamındadır.

Kirişme bârîden (naz yağmak) (57-4), kirişme bârîden (naz yağmak) (345-4), nûr bârîden (ışık yağmak) (576-1), tegâfûl bârîden (tegâfûl yağmak) (795-1),

Hoş ân sâ'at ki mî-refî vü *tâkat mî-remîd* ez-men

*Tegâfûl ez-tu mî-bârîd u hasret mî-çekîd* ez-men/795-1

*Ayrıldığın ve takatin benden ürker olduğu o saat ne güzeldir!*

*Senden tegafûl yağar, hasret damlar benden*

Yukarıdaki beyitte takatin ceylana; tegafûl ve hasretin yağmura benzetildiğini söylemek eksik olur. Tabi ki klasik Türk ve İran gazelinde “rem” kelimesi genellikle sevgilinin kendisine benzetildiği ceylanla ilişkilendirilir; ancak yüklem öznesi şaire ait bir öge olan tâkattir. 20. Yüzyılın İranlı önemli edebiyat tarihçilerinden olan Safâ, Sebk-i Hindî'nin dilini eleştirdiği bir paragrafında Bîdil'in “rem kerden ‘ürkmek’” fiilini Urî gibi istiareli kullanmasına anlam veremez: “ ‘Rem, korkunç bir duyudan, hayvanın ürktücü bir varlık veya gölge görmesinden kaynaklanan ani harekettir. ‘Takatsızlık (bî-tâbî)’in nasıl ürktüğü anlaşılmaz bir şeydir.”(1389: 439). Görüldüğü gibi bu ifade 20. yüzyılın ikinci yarısı için bile yadırgatıcı bir kullanımdır. Beyitte bulunan “tegâfûl” ve “hasret” kelimeleri için sırasıyla “yağmak” ve “damlamak” fiillerinin kullanılması ilkinin şiddeti, ikincinin aciziyetini gösterir. “Tegâfûl” yağmur gibi bir anda boşanırken “hasret” daimi ve tek düze bir ızdırıp içinde “damlamakta”dır. Aşağıdaki beyitlerde de bu anlamıyla kullanılmıştır:

Mî-âyed u mî-bâred ez-û nâz u tegâfûl

Ey dîde-i ümmîd be-hasret nîgerân bâş/614-9

*Sevdiğin gelir nazlar; tegafüller yağdırır*

*Ey ümidin gözü, hasretle yolunu gözle*

Mordem u dâred cemâl-i û dilem rûşen henûz

Nûr mî-bâred zi-nahl-i vâdî-i Eymen henûz/576-1

*Öldüm, ancak yüzü hâlâ gönlümü aydınlatmakta*

*Nûr yağıyor Eymen Vadi'sinin fidanından hâlâ*

### 3.5.2.1.1.1.3. Bîdâr Geşten

Uyandırmak bkz. “Hâb Kerden”.

### 3.5.2.1.1.1.4. Cûş zeden

“Coşmak, kaynamak, taşmak, fişkirmek”. Bir olayın, eylemin ve işin sıklığını bildirmek için de kullanılır. Türkçedeki “kaynamak” fiili “cûş zeden”in bu anlamını tam olarak karşılar. Bu mecâzî anlamıyla Sâ'ib'in divanında da kullanılır (1381: 267).

Cünûn cûş zeden (delilik kaynayıp coşmak) (288-1), derd cûş zeden (dert coşmak) (288-2), hande cûş zeden (gülümseme coşmak) (288-3). endûh cûş zeden (üzüntü coşmak) (288-4), derûn u birûn cûş zeden (iç ve dış kaynayıp taşmak) (288-6), sayd cûş zeden (av kaynamak) (288-7).

Dûdî zi-dil ber âmed u hûn cûş mî-zened

Hûn mî-çeked ez-'akl u cünûn cûş mî-zened/288-1

*Gönülden bir duman yükseliyor, kan kaynıyor*

*Akıldan kan damlıyor, delilik coşup taşıyor*

Ey Sâmirî ziyade kon efsûn u dem ki bâz

*Derdem be-rağm-i sihr ü füsûn cûş mî-zened/288-2*

*Ey Sâmirî! İyi okuyup üfle, zira derdim*

*Okuyup üflemene rağmen coşuyor*

Aşağıdaki beyitte “gülümseyişlerin coşması” sağalmış yaraların yeniden kanaması anlamına gelmektedir:

Pejmürde geşte bûd köhn dâğhâ-yi men

Der-lâlezâr hande künûn cûş mî-zened/288-3

*Hep solmuştu eski dağlarım, açık yaralarım*

*Lale bahçesinde şimdi gülümseyişler coşuyor*

Tâ dûzehem be-fâl ber-âmed, bihişt-râ

Endûh ber-birûn u derûn cûş mî-zened/288-4

*Cehennemlik olduğum çıktı falımda, şimdi*

*Cennetin içinden ve dışından üzüntü taşıyor*



Tâ zahm-i dil güşûde vü der-hûn nişesteem  
Der-âteşem derûn u birûn cûş mî-zened/288-6

*Gönüldeki yaram açılıp kanlara battım*

*Ateş içinde içim dışım kaynayıp coşuyor*

‘Urfî kucâ’st gamze-i bî-kayd-i û, ki bâz

Der-sayd-gâh sayd-i zebûn cûş mî-zened/288-7

*Ey Urfî! Nerelerde kaldı sevgilinin kayıtsız bakışları?*

*Avlak, güçten düşmüş, halsiz av kaynıyor*

Der-sayd-gâh-i gamze-i û tâ be-rûz-i haşr

Ümmîd der-miyâne-i hûn cûş mî-zened/311-5

*Kıyamet gününe kadar bakışının avlağında*

*Ümit kana batıp kaynayacak*

Fehîm’in aşğıdaki beyti de söz konusu fiil istiaresine sahiptir:

Tâb-ı dilden cûş idince ‘aşk-ı şûr-engîzümüz

Oldı sarhoş-ı fenâ cümle vücûd-âmîzümüz/130-1

*Kargaşa çıkaran aşk gönlün ateşiyle kaynayıp taşınca varlıkla karışmış, varlığa bulanmış bedenimiz yokluğun sarhoşu oldu.*

#### 3.5.2.1.1.1.4. Cûşîden

Anlamı için bkz. “Cûş zeden”

Nûr cûşîden (nûr taşmak) (88-6), murgân-i kuds cûş zeden (cennet kuşları/melekler kaynıyor) (141-3, çokluktan kinaye), hayâ cûşîden (haya kaynayıp taşmak) (345-1), du’â cûşîden (dua çosup taşmak) (345-2), ‘özü-i ma’siyet cûşîden (isyanın özü taşmak) (345-3), cây-i pâ cûşîden (ayağın bastığı yer coşmak) (345-4), sîne-i sabâ cûşîden (seher yelinin sinesi kaynayıp coşmak) (345-5), zemherîr cûşîden (zemheri coşturmak) (465-3).

Hezâr âbile ez-her nefes fûrû rîzed

Çünîn ki ez-teh-i dil tâ lebem du’â cûşed/345-2

*Gönlün ta dibinden dudağa köpürünce dua*

*Her nefeste dökülür binlerce uçuk da*

Yukarıdaki beyit, garip bir manaya sahiptir. Şair, nefesini bir kişi gibi düşünür. Gönlün ta dibinden dualar akın edince nefes duaya yetişmek için sürekli koşmak zorunda kalır ve ayağı su toplar. Dudakta çıkan uçuk, “nefes”in ayaklarındaki toplanmış

sulara benzetilmiştir. Aşağıdaki beyitte ise klasik Türk ve İran şiirinde bir motif olarak işlenen “âh-ı serd (soğuk ah)”ın soğuğu bile cehennemın “soğuk”u yanında hiçe sayılmaktadır. Âşığın gönlü öyle sıcaktır ki “soğuk ahı” bile cehennemden sıcaktır:

Futed zi-serdî-i dûzeh be-‘âşıkân lerze

Egerçi ez-nefes zemherîr mî-cûşend/465-3

*Nefeslerinden zemheri coştururlar coşturmasına ya*

*Cehennemın soğuğu titretmeye başladı âşıkları*

Zi-bes ki nûr-i cemâleş zi-perde mî-cûşed

Ne-yâftem ki nikâbeş harîr yâ dîbâ’s/88-6

*Yüzünden öylesine ışık coşup taşıyor ki yüzündeki örtünün*

*İpekli mi yoksa diba mı olduğunu anlamadım*

### 3.5.2.1.1.1.5. Çekîden

“Damlamak, damıtmak”. Mecazen “bir olay, eylem veya nesnenin güçsüz bir şekilde zuhur etmesi” anlamındadır. Kimi durumlarda ise “saf hâlde zuhur etmek” anlamında kullanılır.

Nigâh-i çekîde (damlamış bakış) (186-5), cân çekîden (can damlamak) (530-1), ez-şemâyil-i ‘akl cünûn çekîden (aklın görünüşünden delilik damlamak) (532-1), âteş çekîden (ateş damlamak) (593-3), çâşnî-i nigâh çekîden (bakışın lezzeti damlamak) (598-1), şarâb ez-tebessüm çekiden (gülümsemeden şarap damlamak) (625-1), âftâb ez-cebîn çekiden (alından güneş damlamak) (625-2), âteş ez-pîç ü tâb çekiden (kıvranmaktan ateş damlamak) (625-3), âbrû ez-cevâb çekîden<sup>338</sup> (cevaptan yüzüsu damlamak) (625-4), teshîr-i du ‘âlem ez tîğ-i nigâheş çekiden (iki cihânı zapt etme bakışının kılıcından damlamak) (609-3), cân çekiden (can damlamak) (630-1), teshîr-i du ‘âlem çekîden (iki cihânı zapt edişin damlaması) (609-3), bûse çekîden (öpücük damlamak) (773-1).

Mî-tevân goft ez-tarâvet-i hüsn

K’ez-cebîn âftâb mî-çekedeş/625-2

*Güzelliğinin öyle bir ışıltısı var ki senin*

*Alından güneş damlıyor dense mümkün*

Ez-kefeş çun sâğar-i devlet keşîden yâftem

Behr-i desteş bûseî ez-leb çekîden yâftem/773-1

<sup>338</sup> “Âbrû” genellikle “rîhten” fiiliyle birlikte kullanılır; yukarıdaki beyitte “çekîden” fiiliyle beraber kullanılması ayrıksıdır.

*Bana onun elinden baht kadehini çekmek nasip oldu*

*Ellerine dudağımdan bir öpücük damlamak nasip oldu*

Yukarıdaki beyitte yer alan imge Şeyh Gâlib'in bir beytinde de bulunmaktadır:

Mevc urur nâz-ı bahâr hatt-ı müşkîninden

*Damlıyor reng-i tebessüm leb-i şîrîninden/Şeyh Gâlib G.267-1*

Aşağıdaki beyitte de Gâlib'teki imgeye yaklaşan bir söyleyiş bulunur:

Ez-suhen şehd-i nâb mî-çekedeş

V'ez-tebessüm şarâb mî-çekedeş/625-1

*Sözünden saf şerbet damlıyor*

*Gülüştünden şarap damlıyor*

Fehîm'in bu fiili istiareyi kullandığı iki beyti vardır. Her iki beyitte de fiil mecazen saf hâlde belirlemek anlamında kullanılmıştır:

Bin nâz ile güftâra lebün eylese âğâz

Zevkından ola katre-veş *elfâz çekîde/ 258-4*

*Sen konuşmaya başlayınca dudağının zevkından lafızlar katreler gibi damlar.*

Her âhından olur dūzah *çekîde*

Mü'essirdür dilün sūz u gûdâzı/279-6

*Her "âh"ından bir cehennem sızar; gönlün yanıp yakılması tesirlidir.*

Aşağıdaki beyitte ise "saf hâlde bulunmak" manasındadır:

Tâ çeşmüm itdüm ol ruhı mâhumdan âfitâb

Oldı *çekîde* tâb-ı nigâhumdan âfitâb/15-1<sup>339</sup>

*Gözümü o yüzü ayımdan güneşe çevirdiğimden beri*

*Bakışımın parlaklığından güneş damlar*

### 3.5.2.1.1.1.6. Efşânden

"Saçmak".

Nâz efşânden (naz saçmak) (618-1), nağme efşânden (ezgi saçmak) (618-7).

Hoş be-sûz ey dil-i mecruh ki ez-şevk-i lebeş

Tu *gamî bâz feşândî* be-ser-i bister-i hîş/602-2

*Ey yaralı gönül, hoşça yan! Zira onun dudağının şevkiyle*

*Sensin kendi yatağının başucuna bir tutam gam saçan*

<sup>339</sup> Üzgör neşrinde "çeşmün itdi" şeklindeydi. İzmir/932 nüshasındaki hâlini tercih ettik.

Yaralı belki de ölüm döşeginde bulunan gönlün yatağına gül suyu yerine gam saçması şair tarafından takdir edilmektedir. Hastaların yatağına gül suyu veya yaprağı saçmak eski bir âdettir. Şairin takdirinin gönlün, yatağına gül suyu yerine gamı saçmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

### 3.5.2.1.1.1.7. Gezîden

“Isırmak, sokmak”. Mecazen “rahatsız etmek; iğnelemek”.

Dimâğ gezîden (damak ısırmak “hüsrana düşürmek”) (494-1) (576-2), te’sîr-i çerâğ gezîden (çarağın tesirini ısırmak) (494-2), kesî-râ gezîden (bir kimseyi ısırmak) endîşe-i bâtil dimâğ gezîden (boş fikirlerin beyni ısırması) (494-4), himmet zebân-ı kesî-râ gezîden (şerefin dili ısırması) (584-2), dil gezîden (gönül ısırmak-rahatsızlık vermek, rahatsız etmek) (639-1)

Gam mî-gezed dil-i men, men mî-gezem leb-i ‘aşk

Mîrem be-telhî-i gâm, nâzem be-meşreb-i ‘aşk/639-1

*Gam benim gönlümü ısırır, ben aşkın dudağını ısırırım*

*Aşkın meşrebiyle övünürüm gamın acılığıyla ölsem de*

Hem nevâ-yi bülbül ü hem savt-i zâgem mî-gezed

Hâr çeşmem mî-hırâşed, gül dimâgem mî-gezed/494-1

*Hem bülbülün şarkısı hem karganın türküsü beni ısırıyor*

*Diken gözümü tirmalar, gül damağımı ısırıyor*

Men ne-güyem neş’e-i pervâne bâ-men-est lîk

În kadar dânem ki te’sîr-i çerâgem mî-gezed/494-2

*Pervânenin neşesinin bende olduğunu iddia etmiyorum*

*Sadece şu kadarını bilirim: çerağımın tesirini ısırıyor*

Men ki dil dâniste der-kûy-i tu güm kerdem, çirâ

Mahremî her dem be-takrîb-i sorâgem mî-gezed/494-3

*Ben gönlümü senin yurdunda bilerek kaybettim*

*Dostum niçin benim izimi sürüp sürekli ısırıyor?*

Bâ-vücûd-i ân ki mî-dânem ki derdem bî-devâ’st

Dem-be-dem endîşe-i bâtil dimâgem mî-gezed/494-4

*Derdimin devasız olduğunu biliyorum bilmesine*

*Yine de beyhude düşünceler beynimi daima ısırıyor*

### 3.5.2.1.1.1.8. Güdâzed:

Erimek. Mecazen “ağır ağır yok olmak”

Be-nev’î ez-nigâh-i germeş âteş mî-çeked imşeb

Ki der-dil mî-güdâzed gussa-i bigânegîhâyeş/593-3

*Sıcak bakışlarından öyle bir ateş damlıyor ki bu gece*

*Bigâneliklerinin üzüntüsü büsbütün eriyor gönlümde*

### 3.5.2.1.1.1.9. Hâb Kerden

“Uyutmak”. Mecazen “susturmak.”

Bişnev terâne-i ‘aşk ey bülbül-i belâgat

Bîdâr dâr gûş u der-hâb kon zebân-râ (Teclîl, 1394: 179)

*Ey belagat bülbülü! Aşk şarkısını dinle!*

*Kulağını uyanık tut, dilini uyut!*

Bu beyitte de çoklu duyulama ve fiil istiaresi bir arada bulunur. “Bîdâr dâştên-i gûş (kulağı uyanık tutmak)” ve “der-hâb kerden-i zebân (dili uyutmak)” fiilleri sırasıyla “iyi dinlemek” ve “susmak” manalarını kazanmıştır. Daha çok gözle ilişkilendiren uyumak ve uyanık olmak fiilleri dile ve kulağa atfedilmiştir (hissâmîzî).

### 3.5.2.1.1.1.10. Kâvîden

“Kazmak”. Mecazen “aramak, yoklamak”.

‘Urfî-râ kâvîden (Urfî’yi kazmak- Urfî’yi yoklamak) (316-8), dil kâvîden (gönül kazmak-gönlü yoklamak) (303-3), dil kâvîden (gönlü kazmak) (456-3)

Gönlünü, zihnini bir küfür yurdundaki kazı alanına benzeten Urfî, melami bir tavırla muhatabına gönlünü yoklamasını tenbih eder. Urfî’nin kendisine karşı daimi bir uyanıklık hâli içinde olduğunu görmekteyiz.

Ey ki ‘Urfî-râ müselmân handeî, û-râ be-kâv

Tâ zi-küfr-âbâd-i dil büthâ-yi pindârî mî-âvered/316-8

*Ey Urfî’ye Müslüman diyen, onu bir kaz*

*Gönlünün küfür yurdundan düşünce putları çıkana kadar*

### 3.5.2.1.1.1.11. Remîden:

“Ürkmek”.

Tâkat remîden (takat ürkmek) (795-1), nâşâdî vü pejmürdegî remîden (795-3).

Ne ez-zevk-i visâl imşeb neyem gam-gîn ki der-‘aşket

Zi-bes nâ-şâdî vü pejmürdegî gam hem remîd ez-men/795-3

*Vuslat zevki yok bu gece bana, yine de gamlı değilim ama, aşkınla  
Öyle çok üzüldüm, öyle çok soldum ki gam bile ürker oldu benden*

### 3.5.2.1.1.1.12. Rîhten

“Dökmek; dökülmek”. Mecazen bozulmak anlamına gelir.

Cünûn rîht (delilik dökülmek), nûş rîhten (sağlık dökmek-sağlığın bozulması) (533-1), be-cây-i katre-i hûn derd ü dâğ rîhten<sup>340</sup> (kan damlası yerine dert ve dağ dökmek-pek çok derde uğramak) (445-6), hezâr el-‘ateş rîhten (binlerce susuzluk dökmek) (477-3).

‘Akl âyet-i ferzânegi ez-ehl-i hîred hând

‘Aşk âmed u be’şkâft dil-i hîş u cünûn rîht/187-3

*Akıl, usluluğun ayetini akıl hocalarından okudu*

*Aşk gelip kendi kalbini yardı, delilik döküldü*

Kû ‘aşk k’ez-şemâyil-i ‘aklem cünun çeked

Ez-girye nûş rîzed u ez-hande hûn çeked/533-1

*Aşk nerelerde kaldı? Aklımın hallerinden delilik damlamaya başladı*

*Gözyaşlarımdan sağlık dökülüyor, gülüşlerimden kan damlıyor*

### 3.5.2.1.1.1.13. Rûyîden<sup>341</sup>:

“(Bitki) Bitmek”. Mecazen bir olay, eylem veya nesnenin âniden orta çıkması; bir yerden ayrılmayıp hep orada kalması; ardı ardına gelmesi, eksilmemesi; irade dışında gerçekleşmesi anlamlarındadır.

<sup>340</sup> “Dert” ve “dâğ” kelimeleri için “rîhten” fiilinin kullanılması ayrıksıdır.

<sup>341</sup> Dîdî ‘adem-i hestî vü çîdî elem-i dehr  
Bâ-in heme ‘ibret ne-demîd ez-tu hayâ hiç/Bîdil 893-2  
*Gördün varlığın yokluğunu, cihanın derdini derdin  
Bunca ibrete rağmen hiç utanma bitmedi senden*

Dîde rûyîden (göz bitmek) (366-2), sayd rûyîden (av bitmek) (366-3), şîven rûyîden (366-6), ser rûyîden (baş bitmek) (366-7), dâğ rûyîden (dağ bitmek-dağlanmak) (452-1), çerâğ rûyîden (mum bitmek-mum dikip yakmak), şeb-çerâğ rûyîden (şebçerağ bitmek) (452-3), selâmet rûyîden (sağlık bitmek-selâmette olmak) (452-6), derd ü dâğ rûyîden (dert ve dağ bitmek-derde uğramak), bâng-i derd rûyîden (dert feryadı bitmek-feryat etmek), Hızır rûyîden (Hızır bitmek-Hızır bir ânda ortaya çıkmak) (452-2), ser ez-fitrâk mî-rûyîden (terkide baş bitmek-başı terkiye asmak) (525-2), dil-i gam-nâk rûyîden (gamlı gönül bitmek- gamlanmak) (525-3), ez-gûşe-i destâr misvâk rûyîden (sarığın köşesinden misvak bitmek) (525-5), şehîd ez-hâk rûyîden (topraktan şehit bitmek) (525-7), tît ü sinân rûyîden (741-1), zünnâr rûyîden (741-2), zebân rûyîden (dil bitmek) (741-4), şükr-i derd rûyîden (derdin şükrü bitmek) (741-5), rûy-i germ rûyîden (sıcak yüz bitmek) (741-6), tîr rûyîden (ok bitmek) (741-7), dûzah rûyîden (cehennem bitmek) (741-8), nîş rûyîden (neşter bitmek), zehr-hand rûyîden (acı gülümse bitmek) (815-2), nigâh rûyîden (bakış bitmek) (s.890).

“Nemî-rûyed” redifli şiiri de fiil istiareleriyle bezelidir. Şehidin/âşıkın mezarı başında yakılan ağıtların bitmek fiiliyle ilişkilendirilmesi ağıtların sürekli oluşuna işaret eder.

Me-cû ez-turbet-i mâ sebze-i nev reste, gûş kon

Ki ez-hâk-i şehîdân-i tu coz şîven nemî-rûyed/366-6

*Mezarımızda yeni bitmiş çimen arama, dinle!*

*Şehitlerinin toprağında ağıttan başka ne bite!*

Zi-şevket rûyed ez-dil şu 'le, ârî ez-gülistânî

Ki âteş âb-i û bâşed, gül ü süsen nemî-rûyed/366-4

*Şevkinle alev biter, elbette, gönülden suyu ateş olan*

*Bir gül bahçesinde, gül ve süsen bitmez*

Fiil istiaresi kimi zaman mizah için kullanılır:

Be-bîn pür-zerk-i zâhid hande-i gülhâ-yi bed-nâmî

Me-bîn k'ez-gûşe-i destâr-i û misvâk mî-rûyed/525-5

*Zahidin nasıl da ikiyüzlü olduğunu gör!*

*Kötü şöhretin güllerinin kahkahasını arama*

*Sarığının köşesinde misvak biten adamda*

Urff'nin başka şiirlerinde de görülen sarığa gül takma âdetine telmih yapılan beyitte zahidin sarığında misvakla gezmesi fiil istiaresi sayesinde mizahi bir dille verilebilmiştir. “Rûyîden” fiili eksik olmamak, hep orada olmak manasında

kullanılmıştır. “Hande-i gülhâ-yi bed-nâmî (kötü şöhretin güllerinin gülmesi/açması)” terkibiyle rintlerin kötü şöhreti ve alaycı tavrına işaret edilmiştir. Beyitten söz konusu âdetin daha rahat insanlar olan ve çevresinin ne dediğine kulak asmayan rint zümresi tarafından devam ettirildiği anlaşılmaktadır.

“Rûyîden” fiili aşağıdaki ilk üç beyitte “bir olayın irade haricinde gerçekleşmesi” anlamında kullanılmıştır.

Ân şikârem k’ez-ciger tîr ü sinân mî-rûyedem  
İltimâs-i zahm-i nev ez-el-âmân mî-rûyedem/741-1

*Ben, ciğerinden ok ve mızrak biten o avım*

*“El-aman”ımdan “yeni bir yara daha” ricası bitiyor*

Be’şkenem nâkûs u tesbîh be-dest ârem velî  
Çun konem bâ-in ki zünnâr ez-miyân mî-rûyedem/741-2

*Çanı kırıp tesbihi elime alacağım almasına ya*

*Zünnar belimde biterken, ne gelir elden?*

Bestem ez-râzî, ki dil dâned, zebân u leb velî  
Hayf k’ez-ber besten-i leb sad zebân mî-rûyedem/741-4

*Gönlümün bildiği sırrı söylemeye kapattım ağzı dili,*

*Yazık! Ağzımı kapatıp sustukça, yüzlerce dil bitiyor*

Aşağıdaki beyitlerde “rûyîden” fiili “bir olayın ardı ardına gerçekleşmesi” anlamında kullanılmıştır:

Sâye-i Tûbâ kucâ vü çeşme-i tesnîm kû  
K’ez-ciger sad dûzah-i âteş-feşân mî-rûyedem/741-8

*Tuba’nın gölgesi ve Tesnim çeşmesi nerede?*

*Ciğerimde ateş saçan yüzlerce cehennem bitiyor*

Bîşe-i elmâs şod ‘Urfî dil-i mecrûh-i men  
Bes ki her dem nîşî ez-dâğ-i nihân mî-rûyedem/741-9

*Gizli yaramda öyle çok neşter bitiyor ki her ân*

*Ey Urfî, elmas korusuna döndü, yaralı gönlüm*

Mest-i in zevkem ki ger medhûşem u ger hûşmend  
Şükr-i derd ez-zîr-i leb tâ mağz-i cân mî-rûyedem/741-5

*İster aklım başımda olsun ister kendinden geçmiş olayım, bu zevkle sarhoşum:*

*Dudağımın altından ta can damarıma kadar derdime duyduğum şükran bitiyor*

Aşağıdaki iki beyitte “bir yerden ayrılmamak daima orada olmak, eksilmemek” manasındadır:



Hüsn mî-gûyed ki men tohmî be-yefşânem velî

Tâ kıyâmet rûy-i germ ez-âsitân mî-rûyedem/741-6

*Güzellik, “ben bir tohum ekeceğim ancak”, diyor*

*“Senin sıcak yüzün, kıyamete kadar eşiğimde bitecek”*

‘Aşk mî-gûyed ki men bâzû ne-rencânem velî

Sayd bîsmîl zâyed u tîr ez-kemân mî-rûyedem/741-7

*Aşk, “ben kılıcı kıpırdatmayacağım ancak”, diyor*

*“Av, kurban doğurdukça yayımdan oklar bitecek”*

### 3.5.2.1.1.1.14. Pejmürden

“Solmak; yıpranmak”. Mecazen “göze ak düşmek” anlamına gelir.

*Dîdeem pejmürd u hayrân-i gül-rûyem henûz*

Âb-i fırsat reft u müştâk-i leb-i cûyem henûz/587-1

*Gözlerim solalı çok oldu, o gül yüzlüye hayranım hâlâ*

*Fırsatın suyu akıp geçti nehrin kıyısını arzuluyorum hâlâ*

Beyitte geçen “leb” kelimesinin iki anlamı bulunur: dudak ve kıyı. “Leb” kelimesinin anlamları şaire sevgili ve nehir arasında bir benzetme ilişkisi kurmasına fırsat verir. İlk mısradaki ise “pejmürden” fiili mecazen “göze ak düşmesi, perde inmesi” anlamında kullanılmış olabilir. Farsçadaki “ez-intizâr-i kesî dîde şoden” deyimini “bir kimsenin yolunu gözlemekten göze ak düşmesi, perde inmesi” anlamına gelir. Nitekim Sâ’ib’in bir beytinde bu deyim kullanılır:

Ez-intizâr, dîde-i Ya’kûb şod sefid

Hîç âferîde be-râh-i kesî me-bâd/4038-2

*Yolunu gözlemekten Yusuf’un, Yakub’un gözüne düştü ak*

*Yaratılanların hiçbiri kimsenin yolunu gözlemez inşallah*

### 3.5.2.1.1.1.15. Sûhten

“Yakmak, yanmak”. Mecazen yok etmek; yok olmak anlamına gelir.

Ümmîd-i şifâ sûhten (şifa ümidini yakmak-iyileşme ümidini yok etmek) (351-2), du’â sûhten (duayı yakmak) (351-3), hâb sûhten (uykuyu yakmak) (550-1), şitâb sûhten

(aceleyi yakmak) (550-7), yâsemen-râ hande ber-leb sûhten (yaseminin dudağındaki gülümsemeyi yakmak-yasemin açma mevsimindeyken solmak) (793-1).<sup>342</sup>

Nâ-ümidî zi-tu rû kerd be-mihrâb-i niyâz

Ki zi-te'sîr-i dem-i germ du'â mî-sûzed/351-3 ümitsizlik teşhis

*Ümitsizlik senden yüz çevirip niyaz mihrabına yöneldi*

*Ateşli nefesinin tesiriyle duayı bile yakacaktır*

Zi-rûy-i germ-i vefâ bâz mî-cehed berkî

Ki der-'inân-i sabûrî şitâb mî-sûzed/550-7

*Vefanın sıcak yüzünden bir yıldırım fırlar*

*Sabrın dizgininde acele etmeyi yakar*

### 3.5.2.1.1.1.16. Sûzânden

“Yakmak, yandırmak”. Eldeki tek örnekten hareketle mecazen güçten düşürmek. ‘Aşk-râ zânû sûzânden (aşkın dizlerini yandırmak) (325-4).

### 3.5.2.1.1.1.17. Şikesten

“Kırmak; bozmak; yenmek.” Mecazen “bir şeyi birşeye bağlamak; sürekli olmasını sağlamak”.

Efgân şikesten (feryadı kırmak) (9-6), zemzeme der şikesten (ezgiyi kırmak) (54-4), reng-i rûy-i hîş-râ şikesten (kendi rengini kırmak-namusu arı terketmek) (68-5), reng-i gülistân şikesten<sup>343</sup> (bahçenin rengini kırmak-bahçeyi soldurmak) (107-2), der-

<sup>342</sup> Me-hân efsâne-i hüsn-i ‘amel şermî kon ‘Urfî  
Kirâmü'l-kâtibîn ez-şerm a'mâl-i ki mî-sûzed/433-5

*İyi ameller masalını okumayı bırak ey Urfî, azıcık utan!*

*Kiramen kâtibin utancından kimin amellerini yaktı?*

Bu beyitte “a'mâl” kelimesinde mecaz-ı mürsel olduğu için “a'mâl”le kastedilen amel defteridir, fiil istiarelerine alınmamıştır. Bu beyitte, Urfî, başka birçok beytinde olduğu gibi kendini bir günâhkâr olarak gösteriyor.

<sup>343</sup>“Reng şikesten” tabiri her zaman aynı şaşırtıcılıkla Urfî'nin gazellerinde yer almaz. Aşağıdaki beyitteki kullanımı Urfî'den önceki birçok şairde görmek mümkündür:

Nabz-i dilem girifti vü reng-i ruhet şikest

Dânistî ey Mesîh ki çünem, füsûn bes-est/130-4

*Nabzımı tutar tutmaz yüzünün rengi attı. Ey Mesih, ne hâlde olduğumu anladın, başka nefesini harcamana gerek kalmadı.*

Bu tarz ifadeler artık deyimleşip kinaye sınıfına dâhil olmuştur.

dimâğ heves şikesten (hevesi, arzuyu kırmak<sup>344</sup>-arzulamak, daha şiddetli arzu etmek) (137-5), der-dîde-i fitne hâb şikesten (fitnenin gözünde uyku kırılmak-uykudan uyanamamak, daima uyumak) (175-3), nâle şikesten (ciğerde inlemeyi kırmak-feryat etmek) (175-6), der-zîr-i leb cevâb şikesten (dudak altından cevap kırılmak-konuşmamak) (175-8), reng-i Mecnûn ne'şkesten (Mecnun'un rengi kırılmaz) (334-4), der-dîde nigâh şikesten (gözde bakışı kırmak-göz kırpmadan hayretle bakmak) (681-5), der-dil âh şikesten (gönülde ah kırmak-çok ah etmek, feryat etmek) (681-6), reng-i derd şikesten (derdin rengini kırmak-üzüntüyü dindirmek) (881-9).

Seb-i Hindî şiirini anlamak için kullanılan bir sözlük olan *Bahâr-i Acem*'de "şikesten der-çîzî" ifadesine "bir şeyi başka bir şeye bağlamak veya bir şeye bağlanmak" manası verilmiştir. Örneğin; "Nâle der-gelû şikesten: figan boğazda kırılmak; mecazen sürekli figan etmek" ;"âh der-ciger şikesten: ah ciğerde kırılmak; ahın cigerden ayrılmaması, sürekli olması"; "giryе der-dîde şikesten: gözyaşı gözde kırılmak; gözyaşına boğulmak, sürekli ağlamak" (1379: 1408). Buna göre aşağıdaki beyitte bulunan "der-dîde-i fitne hâb be'şkes" ifadesi "fitnenin gözü uykudan ayrılmadı" şeklinde çevrilebilir.

Zülfet be-cihân fikend âşûb

Der-dîde-i fitne hâb be'şkest/175-3

*Zülfün cihanı birbirine kattı ama*

*Fitnenin gözünde de uykuyu kırdı*

Şair zülfün bütün dünya halkını kargaşaya sürüklemesine rağmen fitneyi uyuttu diyerek sevgilinin saçının "fitne"nin kendisinden daha çok "fitne" çıkardığını, fitneye gerek kalmadığını söylemektedir.

Hergiz heves-i rûy-i tu negzeşt be-hâtır

K'ez-bîm-i tu der-dîde nigâhî ne-şikestîm/681-5

*Gönlümüzden yüzünü görmek arzusu geçtiği her seferde*

*Senin korkundan gözümüzdeki bakışı kırmadık*

"Nigâhî ne-şikestîm" sana asla bakmadık manasındadır.

### 3.5.2.1.1.1.18. Şosten

"Yıkamak". Mecazen "ortadan kaldırmak".

<sup>344</sup> "Heves şikesten" in kelime kelime tercümesi olan "heves kırmak" ifadesi Türkçede yaygın olarak kullanılır ancak Farsçada bu ifade daha çok "iştahı bastırmak, kırmak" manasında kullanılır. Urfi'nin şiirinde ise Türkçedeki anlamın tam tersi bir manada kullanılmaktadır.

Dil der-du'â-yi kâim nefes ber ne-yâvered

Z'in ş'u'le neng-i nisbet-i in dûd şosteîm/743-2

*Gönlün muradını almak için dua edecek nefesi yok*

*Bu alevle bize nisbet edilen dumanın utancını yıkadık*

Yukarıdaki örnekte fiil istiaresi paradoksal bir imaj yaratmak için kullanılmıştır: ateşle yıkamak. Beyitte leff ü neşr bulunmaktadır: Ateş=gönül; nefes=duman.

Çi sâzed pîr-i Ken'ân bâ-hevâ-yi dîden-i Yûsuf

Eger ne girye şûyed rûşenî ez-çeşm-i bînâyeş/593-4

*Yusuf'u görmek arzusuyla Kenanlı ihtiyar ne yapardı*

*Gözyaşı gören gözünden aydınlığı yıkamasaydı*

### 3.5.2.1.1.1.19.Terâvîden

“Sızmak; damlamak, damıtmak”. Mecazen bir olay, eylem veya nesnenin güçsüz ve sürekli bir şekilde zuhur etmesi anlamındadır. Kimi durumlarda ise saf hâlde bulunmak anlamına gelir.

Terâviş-i düşnâm (hakaret sızmak) (413-3), küfr terâvîden (456-2), muhabbet terâvîden (muhabbet damlamak) (456-3), lezzet terâvîden (lezzet damlamak) (456-4), icâbet terâvîden (-dua için- icabet damlamak) (456-6), şehd-i şehâdet terâvîden (şehadet balı damlamak) (456-5), suhen terâvîden (söz damlamak) (456-7), hengâm-i fırsat terâvîden (fırsat ânı damlamak) (456-7).

(Âlâştî, 1384: 99-100).

Zi-çeşmem âb-i hasret mî-terâved

Zi-her müyem şikâyet mî-terâved/456-1

*Hasret yaşları damlıyor gözümden*

*Şikâyet sızıyor her tüyümden*

Çünân der-dil haled gâh-i nemâzem

Ki kufrem ez-'ibâdet mî-terâved/456-2

*Namaz vaktinde öyle kurcalıyor ki gönlümü*

*Küfrüm, ibâdetimden sızıyor*

Zihî bî-âbrû ân dil ki ez-vey

Be-kâvîden muhabbet mî-terâved/456-3

*Nasıl da yüzü suyu yok, deşince*

*Birazcık bu dili, muhabbet sızıyor!*

Be-gû tîğ ez-çi şerbet âb dâdî  
Ki ez-her zahm lezzet mî-terâved/456-4

*Açtığı her yaradan lezzet damlıyor, söyle:*

*Hangi şerbetten su verdin kılıcına böyle!*

Melek hemçün meges cûşed ber-ân zahm  
K'ez-û şehd-i şehâdet mî-terâved

*Melekler sinekler gibi üşüşür üstüne*

*Şehadet balı sızar zira o yaradan*

Hazer kon z'in du'â-yi âteş-âlûd  
K'ez-in çeşme icâbet mî-terâved

*Sakın bu ateş gibi yakan duadan*

*İcabet, sızar ancak bu pınardan*

Terâved ez-dil-i 'Urfi suhenhâ  
Velî hengâm-i fırsat mî-terâved/456-7

*Urfi'nin gönlünden damlar kelimeler*

*Fırsat ânında damlar amma beraber*

Kelimelerin “sızma”sı, doğru düzgün konuşama, meramını anlatamama anlamında kullanılmıştır. Bunun fırsat anında olması, fırsatın zayi edilmesi anlamına gelir. İkinci beyit “Fırsat da damlar ama beraber” şeklinde de tercüme edilebilir. Böyle anlaşıldığında kaçan fırsatın sebebi daha belirginleşir. Derdini iyi bir şekilde anlatamamak fırsatın “damlama”sına kaçmasına sebep olur.

Fehîm divanında bu fiil iki yerde mastar hâlinde bulunur:

Tâbiş-i mihr-i cemâlünden 'arak-rîz olsam eyler

*Kevkeb ü ahter terâvüş hep mesâmmât-ı tenümden/238-5*

*Yüzündeki güneşin sıcağıyla ter döksem*

*Tenimdeki gözeneklerden yıldızlar damlar*

Yukarıdaki beyitte fiil istiaresi, alışılmadık bir iğraka sebep olmuştur. Bedenden dökülen ter damlaları ile kayan yıldızlar arasında benzetme ilişkisi kurulmuştur. Şair güneşe benzettiği sevgilisinin yüzünü görünce heyecanından yüzünün terlediğini söyler. Güneş doğunca yıldızlar kaybolur. “Terâvüş eyle-” burada “zuhur etmek, görünmek” anlamındadır. Beyitte hayret verici olan durum, güneşin çıkmasının yıldızların zuhur etmesine sebep olmasıdır.

Ancak olur bülbülâ *terâvüş-i i'câz*

Zâhid ü mukrî-i gül terâne-güzündür/105-3

*Ey bülbül! Ancak böyle olur mucizeyi damıtmak*

*Kur'an okutmasını bilen zahid gül sestem anlar*

Yukarıdaki beyitte gül Kur'an okutan bir kişiye (mukrî), bülbül ise Kur'an'ın tilavetini yeni öğrenen bir çocuğa benzetilmiştir. "İ'câz", Kur'an anlamında kullanılmıştır. "Terâvüş-i i'caz" ise "Kur'an'ı iyi tilavet etmek, hakkıyla okumak" anlamındadır. "Terâvüş" burada "damıtmak; saf hâlde elde etmek" anlamındadır.

Bu fiillerin hemen hemen tamamı diğer sebk-i Hindî şairleri tarafından da kullanılmaya devam etmiştir. Urffî'nin gazellerine yenilik bahşeden fiil istiarelerinin çoğu aynı zamanda gazellerin redifidir.

Fehîm fiil istiarelerini kendi üslubunun parçası hâline getirmemiştir. Onda nadiren görülen fiil istiareleri de Farsçadan ödünçleme olup mastar hâlinde bulunur. Kullandığı fiil istiareleri Urffî'nin fiil istiarelerinin aynısıdır.

### 3.5.2.1.2. İsim İstiaresi

Abdülkâhir el-Cürcânî, isim istiaresini iki kısma ayırır. İlki, üzerine aldığı manayı açık bir şekilde gösterenlerdir. "Bir arslan gördüm" cümlesindeki "arslan"ın "cesur kişi" manasını taşıması gibi. İkincisi ise "bir ismin hakiki mânâsından alınıp kendisine açık bir şekilde işaret edilemeyecek bir yere nakledildiği" isim istiareleridir (2018: 71). İkinci türden isim istiareleri, bir kavrama kendisinde bulunmayan bir başka kavram isnat edilmiş olarak ve daha çok isim tamlamaları şeklinde karşımıza çıkar. Bunlara istiâre-i kinâyî veya izâfe-i istiârî de denilmektedir (Serâmî, 1398: 315). Sekkâkî'nin verdiği "ölüm, pençelerini geçirdi" (2017: 426) cümlesi bu istiarelerin iyi bir örneğidir. İkinci türden isim istiareleri ilkinde göre daha dolayımli olduğundan daha şiirsel olduğu kabul edilir. Bu örnekte "ölüm", kendisine "pençe" atfedilerek vahşi bir hayvanla özdeş kılınmıştır. Cemkerânî, Cürcânî'nin açık ve kapalı istiare (musarraha ve mekniyye) tabirlerini kullanmamakla birlikte isim istiarelerine dair bu tasnifinde ilk bahsettiği isim istiaresinin açık istiareye, ikincisinin ise kapalı istiareye karşılık geldiğini ifade eder (1398: 45-46).

Abdülkâhir el-Cürcânî, isim istiarelerinin önemli bir yönüne dikkat çekmek amacıyla "bir arslan gördüm", "coşkun bir denize geldim", "bir nur gösterdim" cümlelerini örnek vererek şunları söyler: "Asıl amaç ilgili şeyler arasındaki benzerliği daha fazla pekiştirmek için lafızları sanki gerçek bir arslan gördüğünü, gerçek bir denize geldiğini ve gerçek bir nur gösterdiğini düşündürecek şekilde mübalağalı ifade etmektir" (2018: 288). Bu cümlelerde yer alan "arslan", "coşkun deniz", "nur"

kelimeleri sırasıyla “cesur kişi”, “cömert insan” ve “bilgi” manalarına işaret etmektedir (2018: 288). Abdülkahr Cürçânî’nin bu vurgusu çok önemlidir; zira istiareler, ödünç aldığı şeyi bir süreliğine gerçekten sahiplenir. Eğer bu sahiplenme olmasaydı aşağıdaki gibi bir beyit söylenemezdi:

Rakîb mâni’ olur ol büte perestişüme

Garîbdür k’ola İblîs berhemen-düşmen/Fehîm 239-4

Sevgili için bir kere “büt” kelimesinin anlamı ödünç alınınca onun gerçekten bir put olduğu kabul edilmiş olur. Bu, şiirde yer alan imgeyi anlayabilmenin ilk adımındır. Sevgili put olunca onun aşığı “berhemen” olur. İkinci adımda “sevgili”yi görmesine izin vermeyen rakip iblise benzetilir ve iblisin bir “berhemen”i puta secde etmekten alıkoymasına hayret edilebilir. Bu hayretin oluşabilmesi için sevgilinin gerçek bir put gibi görülmesi gerekmektedir. Eğer onu hâlâ bir insan gibi görürsek söz konusu hayret ortadan kalkar. Bu sebeple istiareler bir başka dile çevrilirken ya muadili bulunmalı ya da olduğu gibi -benzediği veya benzetildiği unsur söylenmeden- çevrilmelidir.

### 3.5.2.1.2.1. Urfî ve Fehîm’de İsim İstiareleri

Urfî’nin şiirlerinde ibhamı yaratan asıl unsurlardan birisi de istiare-i ismîdir. Münîr Lâhorî Kâr-nâme adlı eserinde “tâze-gûy” şairlerden dördünün (Urfî-i Şîrâzî, Zuhûrî-i Turşîzî, Zülâlî-i Hânsârî, Tâlib-i Âmulî) 60 beytini eleştirmiştir. Urfî-i Şîrâzî’den aldığı aşağıdaki isim istiareleri bunların o dönemde bile *garîb* karşılandığını göstermektedir: Zülf-i sabâ, üstühân-ı ‘alem, dehen-i bahs, kemer-i ders vb. (Âlâştî, 1378: 25). Münîr-i Lahorî<sup>345</sup>,nin eleştirilerinin ve bunlara Hân Ârzû’nun verdiği

<sup>345</sup> Urfî’nin ölümünden yaklaşık 50 yıl sonra Hindistanlı bir şair olan Ebu’l-berekât Münîr (ö.1019), Kâr-nâme adlı eserinde şairin 15 beytini seçip alay yollu eleştirdi. Bu eleştiriden nasibini alan sadece Urfî değildi; Münîr eleştiri oklarını Tâlib-i Âmulî (ö. 1036), Zülâlî-i Hânsârî (ö. 1034) ve Zuhûrî-i Turşîzî (ö. 1035)’ye de yöneltti. Münîr h. 1019’un Ramazan ayının 12. günü Lahor’da dünyaya geldi. Babası hattatlıkla meşhur Abdülmecîd adında bir kişiydi. 14 yaşında Senâyî ve Enverî’nin şiirlerine nazire yazarak şiir söylemeye başladı ve h. 1045’de Agra’ya gelip Seyf Han’a intisap etti. Urfî gibi o da genç bir yaşta, 36 yaşında, hayata gözlerini yumdu.

Münîr’in en dikkat çekici eserlerinden biri Kar-nâme’sidir. Mukaddimedede eserin yazılış sebebini anlatır. Buna göre şair yukarıda adı geçen isimlerin yere göğe sığdırılmadığı bir meclise iştirak etmiştir. Bu mecliste Kemâl-i Isfahânî, Senâyî, Emîr Husrev-i Dihlevî gibi mütekaddimîn şairler küçümsenmekte ve asla yeni tarz şiir söyleyen şairlerle mukayese edilemeyecekleri iddia edilmektedir. Münîr bu durumdan rahatsız olur (Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 4-8) hem eski şairleri savunmak hem de müteahhirîn şairlerin şiirlerindeki takîd-i lafzî ve ma’nevîleri, aşırı îhâm ve îğrâk kullanımlarını, gevşek lafızlarını, doğru yerde kullanılmayan mazmunlarını, garip istiare ve kinayelerini, sürekli mahsusatı makulata benzetmelerini eleştiren bir eser kaleme alır (Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 17, 21-22) Münîr’in bu eleştirilerinin sebebinin Hintli İranlı çekismesinden kaynaklanabileceğini ifade eden araştırmacılar da vardır. Bunların en önemlilerinden biri Ekrem İkrâm’dır. Ona göre Ekber, Cihângîr ve Şâh Cihân zamanlarında İran’dan gelen şairler el üstünde tutulmuş ve adı geçen şahırların saraylarında büyük bir ihtiramla ağırlanmışlardır. Aynı durum birkaç istisna hariç Farsça şiir söyleyen Hintli şairler için geçerli bir durum değildir (Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 29) Hintli bir şair olan Şeydâ Fethpûrî (ö. 1042) şunları

cevapların aşağıda aktardığımız bir kaçı söz konusu istiarelerin şiirin yazıldığı zamandan kısa bir süre sonra nasıl alımlandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Münîr'in eleştirilerinin odağını çoğu zaman garîb/yeni istiareler oluşturur. Hân Ârzû, Münîr'in istiareleri anlayamadığını, bunları basit teşbihler sandığını ileri sürer. Bu konuda Hân Ârzû'nun haklı olduğu ileri sürülemez; zira Münîr istiareleri gayet iyi anlamakta ancak istiarelerdeki garabeti beğenmemektedir.

Zât-ı tu i'tidâl u Süleymân mizâc-ı 'adl

'Akl-ı tu mağz u cevher-i kül üstühân-ı 'ilm<sup>346</sup>

*Senin zatın itidalin ta kendisi, Süleyman ise adaletin ancak mizacı; senin aklın ilikken Cebraîl<sup>347</sup> ancak ilmin kemiği.*

Münîr'in yorumu şöyledir: "Sözün özüne (mağzına) vakıf olan âkiler bilirler ki "üstühân-ı 'ilm (ilmin kemiği)" içi, özü boş bir istiairedir". Bu ifadelere Hân Ârzû'nun cevabı ise: " "Üstühân-ı 'ilm", ilmi insan olarak düşünen ve dolayısıyla ona kemik atfeden bir istiare bi'l-kinayedir. Bu bakımdan bu istiareye boş laf diyen boş kafalının tekidir!" şeklindedir (Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 46). Görüldüğü gibi tartışma daha çok istiaresinin garabeti üzerinden ilerlemektedir. Anlaşılan Münîr, istiare kullanımını müteahhirîn şairlerin kullanımlarıyla sınırlamak istemektedir. Yukarıdaki gibi bir istiare, sınırların kalktığı için apaçık bir delildir. Artık her somut veya soyut kavram istiare olarak kullanılabilir.

Her 'atse ki ez-mağz-i kemân-i tu güşâyed

Rîzed be-girîbân-i bekâ hûn-i 'adem-râ<sup>348</sup>

söyler: "İranlılar beni Hintli olmamdan ötürü dikkate almıyor... İşin aslı şu ki İranlı veya Hintli olmak övünmeye gerekçe değildir". Münîr eserinin mukaddemesinin bir yerinde şiirlerini eleştirdiği şairlerle kişisel hiçbir husumetinin olmadığını beyan etse de yine mukaddimede Hindistan'da İranlı olmanın şöhret, zenginlik, sözü dinlenirlik ve soylu olmayı emek sarfetmeden temin ettiğini söylemeyi unutmaz. Zaten Hintli olduğu için de bunların hiçbirine sahip olmadığını belirtir.

Münîr'in eserini yazmasının üzerinden yaklaşık bir asır geçtikten sonra bir başka Hintli şair ve eleştirmen olan Hân Ârzû, Münîr'in eleştirilerine cevaben müteahhirîn şairleri müdafaa eden<sup>345</sup> Sirâc-ı Münîr adında bir eser kaleme almıştır. Urfi'nin kasidelerine henüz yayımlanmamış bir şerh de yazan Ârzû'nun asıl adı Sirâcü'd-dîn Alî Hân'dır. H. 1099'de Agra'da dünyaya gelen şair, h. 1169'da Lekhnev'de vefat etmiştir (Siddîkî, 2011). Sözlükbilimden belagata, şiirden tenkite kadar birçok alanda eser veren Hân Ârzû, Hindistan'da edebî eleştiri kültürünün oluşmasını sağlamıştır.

<sup>346</sup> Neylî, bu beyti şu şekilde tercüme eder: "Senün zatun mute'dil olmakda 'adl mizâcınun Süleymân'ı; senün 'aklun beynî, 'akl-ı kül 'ilmün kemügi. imdi senün 'aklun külden eyüdüür zirâ beynî kemükden eyüdüür" (Neylî, ts: 23b-24a).

<sup>347</sup> "Akl-ı kül" ifadesiyle kastedilen Cebraîl'dir.

<sup>348</sup> Yanyalı Süleyman Efendi de beyti şöyle şerh eder: "Atse" aksırmak dimekdür murâd ok yaydan çıkup çat itdügüdür.

**"Mahsûl-ı Beyt: Ey zât! Her bir 'atse ki senün kemânun mağzındân zuhûr eyleye hemân bekânun yakasına hûn-ı 'ademi rîzân eyleyüp ol 'atse ile 'ademi mecrûh idüp hûnını bekâ yakasına saçar, dimekdür."** (Başçetin, 2019: 403).



*Senin yayının damağından gelen her aksırma ebediyetin koynuna yokluğun kanını doldurur.*

Münîr yukarıdaki beyit hakkında şunları söyler: “Bu beyit, söz ülkesinin o zâliminin [Urfî kastediliyor] divanından mananın kanını dökmüştür.” Yazar, bu sözleriyle beyitteki isim istiarelerini (“girîbân-i bekâ” ve “hûn-i ‘adem’”) ve iğrakı beğenmediğini ima etmektedir. Buna karşın Hân Ârzû: “İnsafın kanı bu mana bilmez, sözden anlamaz kişinin boynunadır” der ve “ez-mağz-i kemân ‘atse guşûden (yayın hapşırması)” ifadesinin ok atmaktan kinaye olduğunu ekler. “*Memduhun oku yokluğun kanını o kadar döker ki taşıp ebediyetin koynuna dökülmeye başlar. Yokluğun kanının ebediyetin koynuna dolması ise mübalağadır.*” der. Hapşırmanın zaman zaman burundan kan getirdiğini de hatırlatmayı ihmal etmez; “*yani senin yayın hapşırsa yokluğun kanını ebediyetin koynuna döker*” (Münîr ve Hân Ârzû, 1977: 48-49). Hân Ârzû’nun sözlerinden de anlaşılacağı üzere şiirde istiarelerin artmasının doğal sonucu iğrakın da artmasıdır. Sebki Hindî’de Hâkânî ve Enverî gibi çok daha önceki şairlerde kasideye tahsis edilmiş olan iğrakın gazele “nakl” edilme vasıtaları ba’îd istiarelerdir.

Bu türden istiareler isti’âre-i mekniyyenin bir alt dalı olarak değerlendirilir ve çoğu zaman teşhîs olarak karşımıza çıkar. Biz teşhise ayrı bir başlık açacağımız için burada sadece tamlama hâlinde bulunan isim istiarelerine yer vereceğiz. Urfî divanındaki bu tip istiarelerin sayısı 363 olarak tespit edilmiştir (Şâdî ve Behmenî, 1390: 16). Bunların büyük çoğunluğu kasidelerindedir.

Urfî’nin şiirlerindeki isim istiarelerinden “yeni” olduğunu düşündüğümüz bazıları aşağıda verilmiştir: endîşe-râ cebîn (13-2), bâzûy-i çâre (78-4), matlab-i bülend-[râ] bâl ü per (80-3), dest-i ümmîd u ye’s (80-4), dest-i ümmîd (81-3), hîred-[râ] pîş-i pâ (94-4), nakş-i pây-i gam (102-4), ser-i îmân (107-1), rûy-i mihnet, leb-i gam (110-1), kenâr u dûş-i melâmet, ciger-gûşe-i gam (110-5), dil-i eflâk u encüm (122-4), çehre-i ümîd (122-6), pây-i kıyâmet (123-1), bâlâ-yi kıyâmet (123-4), derd-[râ] pâ (124-3), leb-i dâğ-i dil (142-1), pây-i ecel (154-3), gûş-i nâle (155-7), dâmen-i îmân (160-1), gelû-yi heves (160-3), zühd-[râ] dest-i heves (179-7), pîrehe-i ‘aşk (187-1), dest-i dehşet (189-2), bismil-i gam (245-6), nakş-i dîbâce-i siyeh-rûyî (245-8), dest-i şu’le (246-8), hûn-i tebessüm (276-4), müje-i ârzû (283-2) havsala-i zevk (285-2), dil-i ecel (291-7), âvâre-dil-[râ] âbile-pâyî (303-1), dest-i hazân u dey (304-6), âyîne-i dil (305-3), leb-i her zerre (315-9), hûn-i genc (318-4), dest-i yâğmâ (320-1), ‘aşk-râ zânû (325-4), hûn-i ferâğ

---

Trabzonî ise “grîbân-ı bekâyâ hûn-ı ‘ademi döker” ifadesinin “bir dahi dirilmek ihtimali kalmaz” demekten kinaye olduğunu söyler (Yılmaz, 2004: 162).

(328-1), hûn-i çerâğ (328-5), sîne-i dâğ (328-6), leb-i şu'le, hoy-feşânî-i pîşânî-i hayâ (342-12), pây-i şevk-i dil (364-4), ceyb-i dîn (400-1), kâm-i dil (421-2), dehen-i âftâb (446-1), leb-i sabâ (454-5), dûş-i dil (476-4), dîde-i cân, dâmen-i 'işve-i ümmîd-güdâz (518-3), rûy-i gam (530-3), dîde-i nâmûs (544-1), ruh-i nezâre-i idrâk (546-4), rûy-i germ-i vefâ (550-7), dest-i çâre (555-4), ciğer-i nağme (598-1), gelû-yi râhat (599-3), dîde-i ümîd (614-9), gûş-i sabr (616-1), dil-i gam (620-1), pây-i nâle (628-1), leb-i 'aşk (639-1), hûn-i du 'âlem (640-7), mezâr-ı râhat, gelû-yi dil (648-5), dest-i gam, rûy-i dil (648-7), dimâğ-i hüsn (648-8, güzelliğın damağı), hûn-i havsala (658-3), hûn-i tevbe (664-1), pîşânî-i gam (733-2), şebîhûn-i ihtiyâc (737-8), dâmen-i kirişme-i dil-cûy (744-4), âğûş-i âteş (760-4), âstîn-i baht, ceyb-i gerdûn (760-6), dest-i figân, dehen-i ney (769-1), dimâğ-i müşk (772-3), dimâğ-i müşk-i nâb (772-3), dest-i gam (777-6), dil-râ 'inân (788-7), şebîhûn-i fırsat (800-6), şekker-hand-i girîbân (817-6), nâhun-i nâz (864-2), şebîhûn-i temennâ (864-5).

Aşağıdaki beytin içerdiği isim istiaresi iğrakın oluşmasına sebep olmuştur. Çoğunlukla güle ve goncanın açılmasına benzetilen tebessüme “kan” atfedilmesi bu yönüyledir. Beyitte sevgilinin zalimliği tasvir edilmektedir:

Vây ber-men ki gayûrî zi-kefem dil-be-rübûd

Ki gereş dest dehed, *hûn-i tebessüm rîzed/276-4*

*Vay bana ki el verse tebessümün dahi kanını dökecek*

*Bir gayretli, kıskanç güzel, elimden gönlümü kaptı*

Bazı beyitlerde isim istiarelerine fiil istiareleri, tahyîlî teşbih gibi sanatlar da eşlik eder ve beyti daha yenilikçi bir hâle getirir:

Peyâmî ki ümîd-râ zinde kerd

Ki tâbût-i ye'sem be-*dûş-i fenâ*'st

*Bir haber diriltir umudu*

*Yokluğun omzundayken kederimin tabutu*

Yukarıdaki beyitte *dûş-i fenâ* isim istiaresi, *tâbût-i ye's* tahyîlî teşbih, *zinde kerd-i ümmîd* ise fiil istiaresi olarak düşünülebilir.

Aşağıdaki beyitte şair; kısaca ifade edersek umudunu eziyet ederek öldür yoksa o seni eziyet ederek öldürecek demektedir ancak insanın bir parçası olarak sunulmasını beklediğimiz “ârzû” kavramını sanki başka bir insan gibi okuyucuya sunar. Eski tarz gazelde rastlanmayan bu durum Urffî'nin tecrid ve intizai anlayışını göstermektedir. Arzuyu kendisinden ayırıp bir insan gibi düşününce kendi ızdırabını kozmik bir ızdırap (iğrak) gibi sunma fırsatını da yakalamış olur.

Ümmîd-râ be-kuş be-cefâyî ki tâ ebed

Eşk-i musibet ez-müje-i ârzû mî-çeked/283-2

*Umudu öldür eziyet ederek yoksa sonsuza kadar*

*Arzunun kirpiklerinden uğursuzluk gözyaşları damlayacak*

Yine aşağıdaki beyitlerde “nâle (figan)” bir kişi gibi düşünülünce ayağının su toplaması da doğal olur. İlk bakışta hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen “nâle” ile “âbile” arasındaki bağlantıyı isim istiaresi temin eder. Sebk-i Hindî’ye yöneltilen eleştirilerin başında biribiriyile ilgisiz düşünceleri şaşırtıcı bir tarzda bir araya getirmeleri gelir. Fitrâk (terki) ile gamze (bakış; işmar) arasındaki bağ nedir? Aralarındaki tek bağ, terkiye bağlanan ip ve bakışın mekânı olan gözdeki kirpik gibi görünmektedir. İki kavramı birbirine bağlamak için yakınlığı yeterli gören şair, buna bir de terkiye asılanın herhangi bir kişi değil “sağlık, sıhhat” kavramı olduğunu ekleyerek (buna tenzîlî teşhis adını veriyoruz) beyitteki mübalağayı iyice artırmaktadır. Üstelik avcı normal şartlarda av olan (sevgilinin gözünden kinaye/açık istiare) ceylandır (paradoksal imaj).

Şeb-i firâk ez-ân nâle ber-lebem ne-resîd

Ki pâ-y-i nâle zi-sûz-i dilem âbile buved

*Âhımın ayağı gönümdeki ateşle yanıp su topladı ya*

*Ayrılık gecesinde ondan erişmedi âhım dudağıma*

Ey bî-gamân hazer ki gazâlân-i mest-i nâz

*Fitrâk-i gamze ‘âfiyet âvîz mî-konend/406-2*

*Ey gamsızlar, sakının! Naz mesti ceylanlar*

*Bakışın eğerine sağlığı öldürmüş asarlar*

Hâfız-ı Şîrâzî’nin gazeline (G.1) nazire olan bir gazelinden alınan aşağıdaki beyitte düşünce, fikir yürütürken alını kırışan bir kişiye benzetilmiştir. Hayretten başkasının müşkülleri çözemeyeceği fikri ise paradoksaldır.

Tu Eflâtun, velî endîşe-râ çîn ber cebîn me’fken

Der-ân vâdî ki coz-hayret ne-dâned hall-i müşkilhâ/13-2

*Sen Eflatun’sun ama düşüncenin alnını kırıştırma sakın*

*Hayretten başkasının müşkülleri çözemediği o vadide*

Aşağıdaki beyit de aynı düşünceyi tekrar eder:

Sad şem’ sühtem ki hured pîş-i pâ ne-dîd

Pindâştem ki dîde-i ferzâne rûşen-est/96-4

*Yüzlerce mum yaktım yine akıl göremedi ayağının ucunu*

*Ben aklın gözünü aydınlık sanırdım*

Fehîm’de görülen isim istiareleri gazellerinin sayısına göre oldukça yüksektir. Nitelik bakımından birçoğu Urfi’ninkilerden daha orijinaldir. Urfi, redif olarak kullandığı fiiller sayesinde fiil istiarelerine çokça yer verirken Fehîm’in gazellerinde asıl öne çıkan unsur isim istiareleridir. Aşağıda Fehîm’in gazellerinde yer alan “yeni” isim istiarelerini sunuyoruz: ceyb-i gül (1-2), düğme-i gonca (1-4), zebân-dân-ı kazâ (12-1), girîbân-ı kazâ (12-2), dest-i nigâh (12-5), hâme-i subh (32-1), câme-i subh, (32-3), îmâme-i subh (32-4), sîr-hûn-ı ye’s (39-4), âb-ı rûy-ı nevbahâr (48-4), câm-i leb-rîz-i ecel (52-2), dîde-i hayret(60-5), çeşm-i kazâ-perr (75-3), dest-i firkat (77-1), sürme-sây-ı hayret (77-8), beyzâ-i dîde-i imkân (89-2), çihre-i ümmîd (90-3), gerden-i i’câz (93-1), bâzû-yı i’câz (93-7), dil-i endîşe (97-2), pençe-i dest-i tazallum (104-3), ruh-ı pür-tâb-ı arak-rîz-i hayâ (106-4), yed-i bennâ-yı kader (109-3), tîr-i hûn-rîz-i kazâ (116-5), şu’â-i çeşm-i hasret (128-1), dâmân-i gurbet (132-9), çeşm-i ümîd (136-3), deyr-zâd-ı âgûş-ı dil (137-2), nagam-perdâz-ı nâkûs (137-6), âb-ı ruh-ı ‘ismet (141-1), ruh-ı gül (142-6), reng-i ruh-ı şu’le (146-4), kelle-i pür-hûn-ı baht (164-4), çeşm-i kevâkib (175-7), nâvek-i ser-tîz-i kazâ<sup>349</sup> (193-4), çeşm-i eceli (197-8), dest-i ecel (200-3), sürme-i çeşm-i baht (201-5), pây-ı akl (203-1), rûy-ı safâ (205-3, 263-3), âyîne-i bîdâr (218-4), çeşm-i hayâ (225-2), ruh-ı mihr ü meh (237-4), dest-i cefâ (244-2), âbrû-yı ârzû (249-5), dil-i nâfe (259-5), dest-i sabâ (278-5), çeşm-i zahm (238-3), dil-i rûz-ı cezâ (288-3).

Aşağıdaki beyitte dört isim istiaresi bulunmaktadır: câme-i ‘ömr (ömrün elbisesi), kabâ-yı hayret (hayretin kabası), girîbân-ı hayât (hayatın yakası), dest-i firkat (ayrılığın eli). Bunların ilk üçü daha sonra ele alacağımız bir konu olan teşbih-i tahyîlî<sup>350</sup> olarak da düşünülebilir: câme-i ‘ömr (ömr elbisesi), kabâ-yı hayret (hayret kabası), girîbân-ı hayât (hayat yakası). Böyle düşünüldüğünde beyitte bulunan mübalağa unsurunun etkisi de azalacaktır. Benzetmelerde de mübalağa bulunur ancak istiarelere göre daha güçsüzdür. Örneğin, “hayret” eski püskü bir elbise giymiş bir kişi olarak düşünüldüğünde bu kişi soyut bir kavram olan “hayret”i tam olarak karşılayacağından onun giydiği kaba da hayretle özdeşleşmiş bir unsur olarak görünecektir. Böylece “hayret” kavramı, “kaba”ya ayrılmaz bir şekilde perçinlenmiş olacaktır. Bunun aksine “hayret”in bir kabaya bezetilmesi aynı mübalağayı zayıflatır. “Hayret” kavramı a priori olarak bulundurduğu upuygunluğu eski püskü bir elbiseye benzetildiği için kaybedecektir. Üstelik tamlamanın isim istiaresi olduğu düşünülürse

<sup>349</sup> Buna teşbih de denebilirdi ancak “kazâ”nın isim istiaresi olduğunu düşünüyoruz.

<sup>350</sup> Bkz. “Teşbih-i Tahyîlî”.

hayretin “ömür”e acıyıp kendi kabasını vermesi gibi bir hayale de ulaşırız. Bu da hayretin bile acıyıp kendi elbisesini verdiği “ömür”ün trajik durumunu daha mübalağalı bir şekilde ifade etmeye yarar. Beyitteki diğer bir nükte ise “câme”nin uzun “kabâ”nın ise kısa olmasıdır. Şair ömrünün kısa hayret anları arasına sıkıştığını ifade etmektedir. Kısaca söz konusu tamlamalar hem istiare hem de teşbih olarak anlaşılabilmeyle beraber istiare şeklinde düşünüldüğünde beyitteki mübalağanın artışına paralel olarak beyitten alınan zevk de aynı nispette artmaktadır. Beyitte yer alan “dest-i firkat” ifadesi ise terkîb-i iktirânî değil isim istiaresidir. İktirânî terkiplerde kullanılan “dest, rûy, gûş vb.” kelimeler isim istiarelerinin tersine bir vasıta edatı gibi işlev görürler ve asla gerçek bir “el”, “yüz” veya “kulak” gibi düşünülmezler. Mesela “me-râ bâ-gûş-i hûş bişnev (gönül kulağıyla beni dinle); devrin elinden neler çektim” ifadelerinde olduğu gibi. Buna karşın beyitte “dest”in kullanımı yakanın yırtılmasında işlev sahibidir; yani gerçek bir “el”dir.

Figân kim câme-i ‘ömrüm kabâ-yı hayret olmuşdur

*Girîbân-ı hayâtum çâk-i dest-i firkat olmuşdur/77-1*

*Feryat! Ömrümün elbisesi hayretin kabasını giymiştir. Hayatımın yakası ayrılığın eli tarafından yırtılmıştır.*

Fehîm’in aşağıdaki beytinin bütün güzelliği de isim istiaresinden kaynaklanır. Beyitte koyna çiçek doldurma geleneğine de telmih vardır. Gözyaşlarının nergis goncalarına benzetilmesi gözün nergise benzetilmesi dolayısıyladır. Göz nergis olunca tomurcukları da gözyaşına benzetilebilir. Kaza, topladığı nergisleri koynuna dolduran bir kişi gibi düşünülmüştür. Koynunun nergis tomurcuklarıyla dolması, kazanın şairin üzüntüsüne sevindiği şeklinde yorumlanmaktadır. Şairin üzüntüsü kazanın sevincine sebep olmaktadır.

Eylesem hasret-i çeşmünle sirişküm rîzân

Pür olur gonca-i nergisle *girîbân-ı kazâ/12-2*

*Gözünün hasretiyle gözyaşları döksem kazanın koynu nergis goncalarıyla dolar.*

Fehîm, çeşitli kavramlara öyle sık insani özellikler atfeder ki “gamze”ye bile göz isnat eder. Bu durum onun intizaî/tecridî her şeye karşı olan eğilimini ve her kavramı somutlaştıma isteğini göstermektedir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin bakışı kendisiyle birlikte içki içen çakırkeyif bir nedim gibi düşünülmüştür.

Meclis-i ‘uşşâkda ol meh ki sâgar nûş eder

*Çeşm-i gamze bâde-i nâzı berâber nûş eder/52-1*

Aşağıdaki beyitte ise arzu utanma duygusu olan bir kişiye benzetilmiştir. Şair mübalağayı artırmak maksadıyla kendi arzusunun *arzu kavramını* utandırdığını (yüzü suyunu döktüğünü) söylüyor:

Ârzû-yı seyr-i dîdâr ile giryânam müdâm

Olmada bîhûde rîzân âb-rûy-ı ârzû/249-5

*Sevgilinin cemalini seyretmek arzusuyla daima ağlıyorum. Arzunun yüzü suyu boşuna dökülmekte.*

Fehîm'in gazellerinde sevgilinin gamzesinin "kaza"dan çabuk ve daha acımasız olduğunu ifade eden beyitler bulunur<sup>351</sup>. Aşağıdaki beyitte şair, "âşıkları, kazanın şehit ettiği söylenir; ancak bu zulmün hesabı senden sorulacaktır", der. Bakışı öyle çabuktur ki kaza bile âşıkları kendisinin öldürdüğünü sanır. Bakış, elinde günah defteri mahşer gününde cezasını bekleyen bir kişi olarak düşünülmüştür. Bakışa el isnat edilmesi kirpiğin el olarak düşünüldüğünü akla getirmektedir. Eğer böyleyse kirpiğin ucundaki kan da "zulümname" olabilir.

Rûz-ı mahşer bulunur *dest-i nigâhunda* senün

Nâme-i mazleme-i hûn-ı şehîdân-ı kazâ/12-5

*Kaza şehitlerinin kanının zulümnamesi mahşer gününde senin bakışının elinde bulunacaktır.*

Aşağıdaki beyitlerde "nâkûs (çan)" çaldığı enstrümana kilisedeki tasvirlerin şarkı söyleyerek eşlik ettiği bir müzisyene benzetilmiştir. İkinci beyitte ise kazanın kılıcına "sine" isnat edilerek kılıcın kalbinin yaralandığı söylenir. Bununla ifade edilmeye çalışılan kılıç üzerindeki kırmızı mücevherler olmalıdır. Sevgilinin bakışı, kazanın kılıcının sinesindeki kalbini yaralamış, yani kazadan daha güçlü olduğunu ispatlamıştır. Aynı durum celladın kılıcı için de geçerlidir. Her iki mübalağayı temin eden isim istiaresidir. Üçüncü beyitte "sıhhat"a göz isnad edilmiştir. Âşık toprak olunca, yani ölünce toprağının "sıhhat"ın gözüne toprak olacağı söylenmektedir. Sürme gözü keskinleştirmek için kullanıldığı gibi uykuya yardımcı olması için de kullanılırdı. Dolayısıyla şair, âşığın mezarındaki toprağın "sıhhat"ın gözüne sürme olup onu

<sup>351</sup> Şairin bu mazmunu işlediği birçok beyti bulunur:

Gamzene tâkat getürmez bakmaga cellâd-ı çarh

Bîm-i şemşîr-i nigâhundan kazâ bitâb olur/79-2

Mebâdâ sinesin çâk eyleye mestâne hançerle

Kazâ çeşmiyle ol şâhun anuñün ihtilât itmez/118-3

Leşker-i cân ü dil-i 'uşşâki hep kırdun meger

Şâh-ı iklim-i kazâdan gamzene imdâd olur/80-3 (Divanda "gamze ki" şeklinde olan ifadeyi "gamzene" şeklinde değiştirdik).

uyutacağı gibi bir iğrak yaratmış oluyor. Âşık, ölünce “sıhhat” rahata kavuşup huzur bulacaktır. Beyitte iğrakın ortaya çıkması isim istiaresi sayesinde olmuştur.

Leb-i tasvîr-i deyr oldı nevâ-sinc  
 Ne nakş itdi nagam-perdâz-ı nâkûs/137-6  
 Ne nigh zahm-ı dil-i sîne-i şemşîr-i kazâ  
 Ne nigh dâğ-ı dil-i cevher-i tîg-i cellâd/38-2  
 Olurdu tûtiyâ-yı çeşm-i Sıhhat  
 Gubâr olsa ten-i bîmâr-ı ‘âşık/163-3

### 3.5.2.1.3. Teşhis

Sebk-i Hindî şairlerinin sıklıkla başvurduğu bir başka edebî sanat ise teşhîstir. Bu üslupta teşhisin kullanımı önceki dönemlere göre bariz bir şekilde artmıştır. İkinci bölümde anlattığımız gibi bunun sebebinin Hint felsefesi ve dininin eşyayı canlı bir varlık gibi algılamasına bağlayanlar olduğu gibi vahdet-i vücud anlayışıyla ilişkilendirenler de olmuştur. Belagatte istiare-i mekniyenin dairesinde değerlendirilen teşhiste karina-i mania (engelleyici ipucu), çoğunlukla kullanılan fiillerde bulunur. Bu fiillerin öznesi hakiki manasıyla alınıp fiile yeni bir anlam yüklenirse fiil istiaresi olur. Eğer özne mecâzî anlamıyla yorumlanırsa teşhis adı verilir. Biz fiil istiarelerini sıradışı kullanımlara hasrettiğimiz için burada verdiğimiz örnekleri teşhis olarak yorumladık.

Teşhis, Urfi'nin gazellerinde kendisinden önceki şairlerle kıyaslanamayacak kadar artar. Özellikle redifi fiil olan gazellerde teşhise daha çok rastlanır. Örneğin “mâ be-gürîht” redifli gazelinde bulunan teşhîs örnekleri -ki bütün beyitlerde bulunur- “kaçmak, firar etmek” anlamlarına gelen “gürîhten” fiiline bağlanır. Aşağıya söz konusu gazelden iki beyti örnek olarak veriyoruz. İlk beytin ilk mısrasında kişileştirilen “ebr (bulut)”dir ve ağlamak ağlamına gelen “girye şoden (ağlamak)” fiiline bağlanır. İkinci mısradaki ise kişileştirilen “tohum”dur.

Bes ki şod *ebr* girye-i âteş-bâr  
 Tohm-i ‘iyş ez-zemîn-i mâ be-gürîht/128-2

*Bulut ateş yağdıran gözyaşlarını döktü*

*Firar etti tarlamızdan neşe tohumu*

Der-dem-i niz’ yâd-i gam kerdîm  
 Nefes-i vâ-pesîn-i mâ be-gürîht/128-3

*Ölüm ânında kederi hatırladık*

*Firar etti son nefesimiz bile*

Urfi'nin teşhislerinin temel işlevi şairin acısını, gamını ve yalnızlığını somutlaştırmaktır. Bunun için daima ümîd (ümit), gam, sıhhat ('âfiyet), şâdî (sevinç), endûh (üzüntü), şevk (arzu), merg (ölüm), cünûn (delilik), aşk, hayret vb. kelimeleri kişileştirerek kendi acısını anlatır. Bu kavramlar dertleştiği dostları gibidir. Urfi'nin gamıyla, ümitsizliğiyle iftihar ettiği birçok beyti vardır. Bunların içinde en lirik olanları teşhise yer verdiği beyitlerdir. Aşağıdaki beyitte ümidi tanımamakla övünmektedir:

Menem ki ez-gam-ı mahrûmiyem cüdâyî nîst

Miyâne-i men u ümmîd âşinâyî nîst/145-1

*Hüsranın benden ayrılmadığı ancak benim*

*Ümitle ben birbirimizi tanımıyoruz*

Aşağıdaki beyitlerde kendi yıkımını müjdelere ve buna açıkça sevinir. Gamın ve özyıkımın bu şekilde benimsenmesi 15. Asrın ortalarından itibaren Herat mektebi şairlerinde görülmeye başlamıştı. Âşığın kendini tahkir etmesi ve ızdırab teması Vukû şiirinde devam etti; ancak 16. asrın sonuna gelindiğinde şiirde istiare kullanımına bağlı olarak zirveye çıktı. Timurlular devri şiirinde ızdırabın kaynağı belliydi. Sevgili/memduh aşıkına yüze vermiyor ve âşık bunun ızdırabını duyuyordu. Oysa sebk-i Hindî şairinin personası, kaynağı bilinmeyen bir ızdırabın elindedir. Bu ızdırabın kaynağını fahriye-gazellerde izah etmeye çalışmıştık. Bu dönemde yaratılan şair personası, varlığın paradoksal yapısının farkındadır. Bütünsel olanı yakalama çabasında ürettiği fikirler paradokslara sebebiyet vermekte ve şairi bir açmazda düşürmektedir. Dönemin şiirlerinde görülen lirik hava ve fahriyeler, kendisine karşı duyarlılığı gelişmiş bir bilincin ürünüdür. Söz konusu bilinç çeşitli tecridler ve istiarelerle ilerler. Düşüncesine kani olduğunda fahriyeye, hüsrana uğradığında lirizme başvurur. Urfi'nin şiirlerinin temel yönsemesi budur. Hatta onun kimi şiirlerinde aciziyetini izhar etme ve fahriye bir arada bulunur.

Bâdâ beşâret dil-i mihnet-şinâs-i mâ

K'âmed gamî be-kenden-i şehri havass-i mâ/20-1

*Mihneti iyi tanıyan gönlümüze müjdelere olsun*

*Gam, duyularımızın şehrini temelinden sökmeye geldi*

Gam hem-reh-i cân refî ü ne-refîm be-men'eş

Bâ-vey zi-ezel âmede vü hem-sefer-i û'st/176-5

*Gam canla beraber olup gitti, men edemedim*

*Ezelden birlikte gelmişlerdi ona yoldaş olup gitti*

*Tuğyân-i şevk bîn ki gumâred be-kuştenem*



*Endûh-râ ki fahr be-hem-zâdî-i mene-est/112-6*

*Şu şevkin seline bak! Beni öldürebileceğini sanıyor  
Hüsranın benimle birlikte doğmakla övündüğü beni!*

*Müjdegânî ki cünûn-râ be-serem kârî hest*

*Derd-râ bâ-dil-i sevdâ-zede bâzârî hest/154-1*

*Müjdeler olsun! Deliliğin benim başımla bir işi var  
Derdin bu sevdalı yürekle bir alışverişi var!*

*Bî-çâre ‘âfiyet ki zi-rûy tâ borîdeem*

*‘Ömreş be-costen-i haber-i men güzeşte-est/102-3*

*Ondan ayrıldığımdan beri biçare sıhhatin ömrü*

*Beni arayıp sormakla geçti*

*Şâdî be-dest-gîriyem âmed, me-râ ne-yâft*

*Sad nîze âb-i gam zi-ser-i men güzeşte-est/102-5*

*Sevinç elimden tutmak için geldi, bulamadı*

*Yüzlerce mızrak boyu su başımdan aşmıştı*

*Demî ki merg be-yâyed zi-behr-i istikbâl*

*Vücûd eger be-reved câyiz-est, gam ne-reved/557-3<sup>352</sup>*

*Ölüm geldiği zaman karşılamaya onu*

*Bedenim çıkırsa caizdir gam çıkmıyor*

*Nâlem çünân be-derd k’ez-û hûn mî-çeked velî*

*Dil gûyedem çi bî-gamî-est, in terâne çîst?/166-5*

*Öyle inliyorum ki derd ile kan damlıyor iniltimden*

*Gönlüm bana “Bu ne gamsızlık! Ne bu terane?” diye çıkışıyor*

*Tîğ ez-cigerem tâfte ber sîne-i hod zed*

*Ez-lezzet-i in zahm belâ-râ ki haber dâd?/295-7*

*Hançeri ciğerinden çekip sinesine vurdu*

*Bu yaranın lezzetini kim haber verdi belaya?*

*Ez-bes ki remîdeîm ü tersân*

*Gam meyl-i şikâr-i mâ ne-dâred/336-7*

*Öyle ürkeğiz öyle korkmuş ki*

*Avlamaya gelmiyor gam bizi*

<sup>352</sup> Bu beyit Fuzulî'nin aşağıdaki beytini hatırlatmaktadır:

Çıkarmak itseler tenden çeküp peykânın ol servün

Çıkan olsun dil-i mecrûh peykân olmasun yâ Rab/24-4

Ne-dâned 'aşk her Mansûr-dem-râ lâyük-i kuşten

Veger ne û resenhâ tâfte'st u dârhâ dâred/552-5

*Aşk her Ene'l-hak diyeni öldürmeye layık bulmuyor*

*Yoksa ne yağlı yorganları ne dar ağaçları var onun*

Eger bâdî vezed çun şu'le ber-men 'aşk mî-lerzed

Ez-in ma'lûm mî-gerded ki bâ-men kârhâ dâred/552-7

*Bir yel esse bana doğru*

*Titriyor aşk bir alev gibi*

*Belli, var benimle bir işi*

Hayret mülâzım-ı gül-ruhsâre-i kesî'st

Dîvânegî\_netîce-i nezzâre-i kesî'st/148-1

*Hayret birinin gül yüzünün hizmetçisi*

*Delilik birinin bakışının neticesi*

Fehîm, kimi beyitlerinde benzer bir durum görülmekle birlikte Urffî'de olduğu gibi çeşitli duygulara karşılık gelen soyut kavramların teşhis edilmesi üzerinden kendi duygularını anlatma yoluna nadiren gitmiştir. Urffî'de görülen söz konusu kavramlara dostu, arkadaşımı gibi yaklaşma Fehîm'de daha az görülür. Tenzîlî teşhis başlığında göreceğimiz gibi o soyut kavramları daha çok bir övme ve övünme şeklinde ele alır. Fehîm'in Urffî'nin yukarıdaki teşhislerine yaklaşan iki beyti bulunmaktadır. Aşağıdaki beyit gama kucak açıp sevince meydan okuyan bir anlayışı gösterir:

Ülfet istermiş dil-i dîvâne-tavr ile *sürûr*

Âşinâ olsaydı bârî âşinâdan kim kaçar/46-5

Osmanlı ve İran edebiyatında her türlü duygu durumunun şiirin merkezi olan *bezm* yani işret meclisi ile bir ilişkisi vardır. *Bezm* insanların kaynaşmasının sağlandığı, toplum âdetlerinin öğrenildiği bir mekândır. Fehîm, aşağıdaki beytinde bu bezmin hâricinde olmayı (*künc-i hayret*) yine bezmin ana unsuru olan şaraba benzettiği kanlı gözyaşlarının yen ve yatak (teşhis) tarafından içilmesi ile anlatır. Bu teşhis, yalnızlık duygusunu güçlü bir biçimde vermesini sağlamıştır.

Künc-i hayretde mey-i hûn-ab-ı çeşm-i âşıkı

Muttasıl geh *astîn* ü gâh *bister* nûş ider/52-4

Aşağıdaki beyitte gönlünü aşk âleminin peygamberine benzeten Fehîm, sahabelerinin gam, dert ve elem olduğunu söyler:

Hudâ meger dilüm itdi resûl-i 'âlem-i 'ışk

Ki oldılar *gam u derd ü elem* sahâbe-i dil/186-4

Aşağıdaki ilk beyitte şair, sevgilinin bakışını elinde elmastan bir iğne yara diken bir kişiye benzetir (teşhis). Yarayı açan ise sevgilinin kirpikleridir. İkinci beyitte ise sevgilinin bakışı âşıkın gönlünü yaralayıp onu kirpikler okları ve bakış hançerinden yaptığı bir kafese koyan bir avcı gibi düşünülmüştür. Söz konusu istiare ile söylenmek istenen âşıkın bakışlarını sevgilinin gözlerinden alamadığıdır.

Sûzen-i elmâs ile olur rûfû-ger *gamzesi*

Pençe-i *müjgân*-ı şûhından o dil kim çâkdür/98-3

Mecrûh idüp murg-ı dili *gamze*-i dilber

Tîr-i müje vü tîg-i nigehten kafes eyler/58-6

Fehîm teşhislere genellikle tasvirî beyitlerinde yer verir. Bu teşhislerin bulunduğu çoğu gazelin redifi isimdir. “Sabâ” (G.1) ve “Kadeh” (G.33; 2. ve 5. beyit hariç bütün beyitlerinde teşhis bulunur) redifli gazelleri bunun iyi örnekleridir. “Sabâ” redifli gazelinin bütün beyitlerinde teşhis bulunur. Seher yeli ilk beyitte bir klişe mazmun olarak haberci rolüyle karşımıza çıkar ve bülbüle gül mevsiminin (Nevruz’un) geldiğini haber verir. İkinci beyit özgün bir hayale sahiptir (hüsn-i ta’lîl). Saba, Nevruz ayında bahşiş dağıtan bir padişaha; gül bahşiş alan bir hizmetkâra benzetilmiştir. Seher yelinin verdiği bahşiş ise çiğ taneleridir (açık istiare). İkinci beyitte baharda açan çiçeklerin kokusuyla sarhoş olan seher yelinin bahçeyi kırıp geçirdiği söylenir. Seher yelinin şiddetli esişi onun sarhoş olması şeklinde yorumlanmıştır (hüsn-i talîl). Dördüncü beyitte seher yeli, bülbülle rekabet hâlinde gösterilir. Bülbül, aşk ateşiyle yanarken (gülün kırmızılığına işaret ediliyor) seher yeli, sevgiliden kinaye olan goncanın düğmesini çözerek vuslata erişir. Tomurcuğun bahar rüzgârının bereketiyle açılması vuslat olarak yorumlanmıştır (hüsn-i ta’lîl). Son beyit, gazelin en özgün beytidir. Baharın gelişiyle güneş yüzünü göstermeye başlar. Havanın ısınması sayesinde çiçekler açar. Şair bu durumu kendi gönlünün güneşine bağlamıştır (hüsn-i ta’lîl). Şairin gönlünün güneşinden feyiz alan seher yeli çiçeklerin açmasına vesile olmuştur. Beyte orijinallik veren güllerin aya benzetilmesidir (ba’îd teşbih). Gazelin dili ve üslubu (özellikle hüsn-i ta’lîli merkeze alması) 16. yüzyıl üslubuna yakındır. Fehîm belki de Hint üslubu şairleriyle karşılaşmasaydı bu üslupta yazacaktı.

1.Yine nevrûz irişüp geldi gülistâna sabâ

Virdi peygâm-ı güli bülbül-i nâlâna sabâ

2.Nakd-i âsâr-ı dem-i ‘Îsî-i rûh-efzâyı

Yine vaz’ eyledi ceyb-i gül-i handâna sabâ

- 3.Âdemün ‘aklın alur neş’e-i bûy-ı ezhâr  
N'ola eylerse şikest gülşeni mestâne sabâ
- 4.Bülbülân âteş-i ‘aşkıyla derâgûş olsun  
Düğme-i goncayı çözdü yine rindâne sabâ
- 5.Nûr-ı hurşîd-i zamîründen alup feyz Fehîm  
Gülleri kıldı müşâbih meh-i tâbâna sabâ/G.1

### 3.5.2.1.3.1.Tenzilî Teşhîs

Somut veya soyut nesnelere teşhisinin büyük bir yenilik olmadığı söylenebilir; ancak Urfî ve Fehîm’in teşhislerindeki asıl yenilik 12. asır İran şairlerinin kasidelerinde zaman zaman görülen bir tekniği gazele uygulamalarıdır. Söz konusu teşhis; bir olayın, eylemin veya hayalî bir varlığın *upuygunu* olan mefhumların kişileştirilip onlara doğalarına aykırı olarak acziyet atfedilmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu durum mutlak olan bir idenin insana teşbih edilmesi yoluyla gerçekleştiği için bir yandan ide açısından bir *tenzilî* içerirken, diğer yandan benzeyeni (*müşebbeh*) yüceltmesi bakımından bir tenzihi de içerir. Dolayısıyla bu tür teşhislerin yapısı bir bakıma oksimoronlara benzer. Yine bu tür teşhisler benzeyenin benzetilenden üstün olduğu *maklûb teşbihlere* de benzer. Aşağıdaki beyitte gözyaşının okyanusa benzetilmesi gerekirken aralarındaki ilişki tersine çevrilmiştir:

Teşbîh ider cûşîşini eşküme ‘ummân  
Kim aglar idi dîde-i giryân gibi olsa/257-6<sup>353</sup>

12. asrın önemli kaside şairlerinden olan Enverî medhiyelerinde tenzilî teşhise yer veren şairlerdendir. Aşağıdaki beyitlerde şair memduhunun “ecel/ölüm”i öldürdüğünü iddia eder. “Ecel”in ölmesi imgesi “ecel” mefhumuna tamamen ters olup bir tür tenzil içerir:

Hüsâm-i kahr-i tu şahs-i ecel zened be-du nîm  
Çunân ki mâh-i felek-râ benân-i peygâmbere/Enverî K.72-42

*Senin kahrının kılıcı ikiye ayırır eceli*

*Peygamberin parmağıyla ayı ayırdığı gibi*

Tuyî ki ger sehatet ebr-i jâle-bâr şevved

<sup>353</sup> Fehîm’e ait aşağıdaki beyitte de teşbih-i maklûb bulunur:  
Zahm-hurde fîr-i hûn-rîz-i kazâ oldum vefî  
Tîzlikde gamze-i hûn-hâra benzer benzemez/116-5  
Hatta kazanın gamzeye teşbihine, “benzer benzemez” ifadesiyle şüpheli yaklaşıldığı görülür.

Ecel birûn ne-tevâned şoden zi-mevc-i fenâ/Enverî K.1-19

*Cömertliğin çiğ yağdıran bulut olsa bir an*

*Kurtulamazdı ecel yokluğun dalgasından*

Urfî'nin bir methiyesinden alınan aşağıdaki beyit, “sıhhat”ın “hasta” olması gibi bir oksimoron içerir. “Sıhhat”ın hasta olması sıhhat mefhumun tenzil edilmesi anlamına gelir:

Kefen be-yâver u tâbût u câme nîlî<sup>354</sup> kon

Ki rûzgâr tabî-est u âfiyet bîmâr (Urfî-i Şîrâzî, 1378b: 119)

*Kefen ve tabutu hazırla, karalar giy*

*Zaman tabib olmuş sıhhat hasta*

Fehîm-i Kadîm'e ait aşağıdaki beyitte ise “ısmet” kelimesindeki kapalı istiare (teşhis), beyitteki mübalağaya sebep olmuştur. Şair melametini ve rintliğini vurgulamak için bu tür bir mübalağaya başvurur. Rûsvâ edilen herhangi bir kişi değil, “ısmet (namus, iffet)” kavramının kendisidir. Maklûb teşbihlere benzeyen bu tür istiarelere tenzili teşbih adını veriyoruz. Hem Urfî'de hem de Fehîm'de bu istiareler oldukça fazladır.

Dest-i küstâhumuz itdükçe perde-derî

Şâhid-i hüsnî degül 'ısmeti rûsvâ iderüz/131-4

*Küstah elimiz, perdeleri yırttukça (utanmazca davrandıkça) güzellik dilberini değil, iffeti bile rûsva ederiz.*

Âzâd Bilgrâmî Gazâlânü'l-Hind adlı eserinde “et-tafdîl 'alâ't-tafdîl” adını verdiği bir sanattan bahseder. Bu sanatı Âzâd, “mütekellim, önce bir şeyi diğerinden üstün tutar, sonra bir başka unsur, bu üstün tutulan ikinci unsurdan üstün tutulur”, (Âzâd Bilgrâmî, 1372: 46) şeklinde tanımlar. Âzâd'ın verdiği örneklerden biri, kendisine ait olan aşağıdaki beyittir:

Her dem ez-in bâğ berî mî-resed

Tâze-ter ez-tâze-terî mî-resed (Âzâd Bilgrâmî, 1372: 46)

Her ân bir başka meyve yetişir bu bağda

*Daha taze olmaktan daha taze yetişir, olgunlaşır*

Önce “daha taze olmak (tâze-terî)” soyutlama (*tecrîd*) yoluyla taze olmaktan üstün tutulur, sonra “daha tâze olmaktan daha tâze olan şey”, “daha tâze olmaya” üstün tutulur. Fehîm'in beytinde ise “şâhid-i hüsn” tamlaması kendi içinde -yine soyutlama

<sup>354</sup> Orijinal metinde “nîl renkli elbise giy” ifadesini “karalar giy” diye Türkçeleştirdik. İran ve Osmanlı'da siyahın yanında “mavi” de matem rengidir.

yoluyla- “şâhid”den üstündür. Ancak şair bununla yetinmez utanma konusunda ondan üstün olan “ismet”i de utandırdığını ifade eder. Âzâd’ın örnek verdiği beyit tenzîlî teşhis değildir; zira beyitte istiare bulunmamaktadır. “et-tafdîl ‘alâ’t-tafdîl” sanatının mantığı tenzîlî teşhise oldukça benzemektedir.

Urfî’nin kasidelerde görülen tenzîlî teşhîsi gazele “nakl”etmesi asıl büyük yenilik olmuştur. Her tenzîlî teşhis bir paradoks olduğu için onun şiirlerinde paradoksal imajların sayısı da artmıştır. Aşağıdaki beyitte şairin ayak izinin her yerde gezmiş olması beklenen “avarelik” tarafından bulunamaması avarelik kavramının tenzil edilmesiyle eş anlamlıdır:

Nişân-i pâ-y-i men âvâregî be-cost u ne-yâft

Be-deşt-i güm-şodegîhâ surâğ-i men galat-est/137-2

*Ayağımın izini avarelik aradı da bulamadı*

*Kaybolmuşluklar çölünde beni aramak hatadır*

Urfî’den sonra gelen birçok şair aynı üslubu gazelde de kullanmaya devam etmiştir. Bunlardan biri Mîrzâ Celâl Esîr’dir:

Ser-nüviştî dârem ez-âvâregî âvâre-ter

Hızr-i râh-i men nemî-dâned surâğ-i hîş-râ/Mîrzâ Celâl Esîr (Kahraman, 1378: 117).

*Avarelikten daha avare bir alınyazım var*

*Kılavuzum Hızır, kendi yolunu bilmiyor*

Aşağıdaki beyitler Urfî’ye ait tenzîlî teşhis örnekleridir:

Be-kûy-i ‘aşk zi-hestî çigûne lâf zenem

Ki zindegânî-i câvîd bismil üftâde-est/211-5

*Aşk semtinde varlıktan nasıl dem vurayım?*

*Burada sonsuz hayat kurban olmuştur.*

Be-sayd-geh-i cefâ-yi tu merg-râ dîdem

Ki der-miyân-i şehîdân üftâde sereş/599-4

*Ölümü gördüm senin cefanın avlağında*

*Şehitlerin arasındaydı düşmüştü başı*

Be-mülk-i vasl revî? Ber nişîn be-tevsen-i derd

Ki ‘âfiyet be-reh-i dust der-gil üftâde’ est/211-4

*Vuslat ülkesine mi gidiyorsun? Dert atına bin*

*Zira sağlık, dostun yolunda çamura saplanmıştı*

‘Ismet ez-la’l-i lebet gird-i heves mî-gerded

Kand me-furûş ki Sîmurg meges mî-gerded/340-1

*İffet arzu duyuyor laline dudağının*

*Simurg sinek olur, şeker satma sakın!*

Merhâbâ ey ‘aşk-i gülbângî ki bî-âşûb-i tu

‘Âfiyet hoş tekyehâ ber-bâliš-i sincâb zed/467-2

*Merhaba ey gülbank çeken aşk! Daha karışmadan sen*

*Sıhhat sincab kürkünden yapılma yataklara düştü*

Diger dilem zi-mey-i tâze mest mî-gerded

Zi-sıyt-i mestiyem âvâze mest mî-gerded/506-1

*Gönlüm artık yeni şaraptan mest oluyor*

*Sarhoşluğumun şöhretinden şöhret mest oluyor*

Tâ be-harîm-i visâl hem-nefes-i ‘Urfî-st

Hûn zi-lebeş mî-çeked ‘âfiyet-i herze-hand/539-8

*Urfî’ye evine gelip dost olduğundan beri onunla*

*Vara yoğa gülen sıhhatin şimdi kan geliyor ağzından*

Şu’le-i süzendeî k’ez-gâyet-i te’sîr-i û

Âteş-i dûzeh girîbân pâre sâzed hûy-i tu’s/129-5

*Cehennem ateşinin, tesirinden yakasını yırttığı*

*Yakıcı bir ateştir senin huyun*

Me-kon sorâğ-i serâsimegân-i şevk ey Hızr

Ne âhenîn kademî, cüstcûy-i mâ bügzâr/568-5

*Ey Hızır! Arzu avarelerinin izini arama*

*Demirden ayakların yok maden aramayı bırak*

Dil eger bismil-i gam-est, çi bâk

Zindegânî helâk-i bismil-i mâ’s/245-6

*Gönül, gamın kurbanı olsa ne çıkar*

*Hayat, kurbanımızın elinde helak olmuştur*

Cûd-râ çeşm-i ferâset nigerân bâd ki bâz

Leb furû beste pey-i mültemesî mî-âyed/418-3

*Cömertliğin akıl gözü açık kalsın!*

*İşte dudakları kapalı, rica için geliyor*

Ne-bûd in tîz-destîhâ ecel-râ pîş ez-in ‘Urfî

Meger ta’lîm-i türk-i gamze-i û kerd üstâdeş/594-7

*Ey Urfî, ecelde yoktu bu maharet önceleri*

*Yoksa sevgilinin gamzesinden mi öğrendi bu yolları*

Gazellerinin sayısına nispetle Fehîm’de tenzilî teşhîse Urfî’den daha sık rastlanır. Aşağıdaki beyitler hem paradoksal imajlar hem de iğrak sanatını ihtiva etmektedir:

‘İdgehde ol perî-rû eylese ref’-i nikâb  
 Yalnız ‘id-i Fehîm olmaz olurdu *‘id-i ‘id/41-5*  
 Dîde-i Nûh'uz ki âşûb-ı cihândur giryemüz  
 Belki *Tûfân*'a dahı âfet-resândur giryemüz/127-1  
 Bahr-ı sîm-âb-ı cünûn oldı ser-i zülfinde dil  
*Ra’ş*e der-zencîr-i mevc-i ıztırâbumdur benüm/223-5  
 Kimse baş kurtaramaz gamze-i hûn-rîzünden  
*‘İşve* de zahm-hor-ı nâvek-i müjgânun olur/83-5  
 Şi’rûme eyler Fehîm ol meh nigâhın âşinâ  
 Şâhid-i sihrüm görüp *i’câz* dâmân-bûs olur<sup>355</sup>/87-7  
 İztırâb-âmûz-ı sîm-âb oldı cism ü dil Fehîm  
 Sîne-ber-sîne vü leb-ber-leb ü hem-âgûşuz  
 Hasret ile nigh itsün bize *hasret* bu gece/257-9  
 Dâg-ı sûz<sup>356</sup>-ı cân-ı gamdur şu’le-i tâb u tebüm/217-7  
*‘Aşk* baş kurtaramaz<sup>357</sup> tab’-ı heves-nâkünden  
 Havf ider *gamze*-i hûbân dil-i bî-bâkünden/236-1  
 Firâk gerçi beni yakdı ben de âhumla  
 Hemîşe olmadayam bâ’is-i *‘azâb-ı firâk/172-6*  
 Görse hüsün âfitâb-ı pür-ziyâ bîtâb olur  
 Tâb-ı rûy-ı şerm-nâkünden *hayâ* bîtâb olur/179-1  
 Gamzene tâkat getürmez bakmaga cellâd-ı çarh  
 Bîm-i şemşîr-i nigâhundan *kazâ* bîtâb olur/179-2  
 Pertevünden muztarib pervânelerdür cân ü dil  
*Şem’* hem-germiyyetünden dâ’imâ bîtâb olur/179-3  
 Gamze-i mesti ile bu dil-i zârun hâlin  
 Havf ile dûrdan eylerdi temâşâ fitne/270-3  
 Korkaram nîm-nigâh-ı sitem-engizinden

<sup>355</sup> Divan neşrinde “i’câz-ı dâmân-bûs”du. Anlam gereği değiştirildi.

<sup>356</sup> Divan neşrinde “dâg-ı sûz”du. Anlam gereği değiştirildi.

<sup>357</sup> Ey bâd-ı Sabâ dûr olalı gamzelerinden Düşüklerümi hançer-i ser-tîze haber vir/67-2



Olmaya rûz-ı kıyâmetde hüveydâ *fitne*/270-4  
 Bister-i gam üzre ol bîmâr-ı bed-hâlem Fehim  
 Havf idüp gelmez *ecel* ben mübtelayı görmege<sup>358</sup>  
*Ecel hayrân-ı kâr-ı gamze-i cellâd-kârundur*  
 Dahı nâze degülken âşinâ fart-ı hicâbundan/230-2  
 Şafak hûnın ider tıfl-ı felek zîb-i cebîn  
*Fitne* bismil-geh-i çeşmünde ki kurbânun olur/83-6

### 3.5.2.1.3.2. Teşhîs-i Hitâbî

Teşhîs-i hitâbî, teşhisin hitap yoluyla gerçekleşmesidir. Hitap edilene göre ikiye ayrılır: 1. Duyularla algılanabilen varlıklara hitap, 2. Soyut kavramlara hitap. Behmenî ve Şâdî'nin tespitine göre Urfî, gazellerinde duyularla algılanabilen varlıklara 38 kez, soyut kavramlara 102 kez hitap ederek kişileştirme yapmıştır (Behmenî ve Şâdî, 1390: 22).

Söz konusu edebî sanata her dönemde rastlamak mümkündür; ancak Urfî'nin şiirlerinde -bütün nazım biçimlerinde istikrarlı bir şekilde- kendisinden önceki birçok şaire nisbetle daha sık bir biçimde karşımıza çıkar. Teşhîs-i hitâbînin temel işlevi şiire lirik, romantik<sup>359</sup> bir hava katması<sup>360</sup>, yalnızlık duygusunu güçlü bir şekilde muhabata aktarabilmesidir. Bu işleviyle Fuzûlî'nin şiirlerinde<sup>361</sup> de kullanılmıştır. En iyi örneklerinden biri Fuzûlî'nin Leylî vü Mecnûn mesnevisinde Leylâ'nın mum, pervane ve aya hitap ettiği sahnelerde bulunabilir (Doğan, 2002: 239-252).

Urfî'nin kimi gazelleri tamamen teşhis-i hitâbî üzerine bina edilmiştir. 742. gazel bunun en iyi örneğidir:

1. Biyâ ey derd k'ez-râhat remîden ârzû dârem  
 Be-gam peyvesten, ez-şâdî borîden ârzû dârem  
*Gel ey derd, huzurdan ürkmek arzusundayım*  
*Gama yapışmayı, sevinçten ayrılmayı arzuluyorum*
2. Biyâ ey 'aşk u rüsvâ-yi cihânem kon ki yek çendî

<sup>358</sup>Fehîm'in bu beytini Urfî'nin aşağıdaki beytiyle beraber düşünmek gerekir:

Ne-yâyî ey *ecel* der-hayâl-i 'uşşâk  
 Kesî k'eş dil be-cây-i cân ne-bâşed/ Urfî, 427

*Ey *ecel!* Sinesinde gönli olmayan âşıkların hayâline gelmezsin! Zira alacak şeyin yok.*

<sup>359</sup>Birçok araştırmacı sebk-i Hindî şiirini bazı bakımlardan romantizm akımına benzetmiştir.

<sup>360</sup>Ünlü romantik şair Goethe'nin Faust'undaki "Dur! Gitme güzel ân, kal biraz" ifadelerinde de benzer bir durum vardır.

<sup>361</sup>Fuzûlî'ye Türk edebiyatının "en büyük lirik şairi" denmesinin sebeplerinden birinin de sıkça başvurduğu teşhîs-i hitâbîler olduğunu düşünüyoruz.

Nasîhathâ-yi bî-derdân şenîden ârzû dârem

*Gel ey aşk, beni dünya âleme rüsvâ et!*

*Bir müddet dertsizlerin öğütlerini dinlemeyi arzuluyorum*

3. Biyâ ey şevk dest-i rağbetem sûy-i girîbân ber

Ki bî-tâbâne pîrâhen derîden ârzû dârem

*Gel ey şevk, elimi yakama götür!*

*Takatsiz bir hâlde elbisemi yırtmayı arzuluyorum*

4. Biyâ ey baht u takrîbî ber engîz ez-pey-i katlem

Ki cân-râ bismil-i ân gamze dîden ârzû dârem

*Gel ey baht, katlime çalış!*

*Canımı o bakışın kurbanı görmeyi arzuluyorum*

5. Biyâ ey ‘ömr terk-i bî-vefâyî kon ki der-mahşer

Zi-zahm-i gamzeî der-hûn tapîden ârzû dârem

*Gel ey ömür, vefasızlığı bırak!*

*Bir bakışın açtığı yaradan akan kanda çirpınmayı arzuluyorum*

6. Biyâ ey merg yârî kon ki bî-û tâ tevânistem

Be-hûn galtîdem, eknûn ârmîden ârzû dârem

*Gel ey ölüm, yardım et! Ondan ayrı kanda yuvarlanmaya çalıştım*

*Şimdi huzura ermeyi arzuluyorum.*

7. Zi-men pûşîd ‘Urfî ‘azm-i hod-râ, âh eger dâned

Ki men hem zehr-i bed-nâmî çeşîden ârzû dârem

*Ey ‘Urfî benden gizle niyetini! Benim de rüsva olma zehrini tatmayı arzuladığımı öğrenirse vay hâlîme!*

Ön rediflerle yazılmış olan bu şiire estetik değerini veren asıl etmen derd, aşk, şevk, baht, ömr, merg gibi soyut varlıklara hitaben yazılmış olmasıdır. Bu durum yukarıda da belirttiğimiz gibi şiiri söyleyenin çaresizliğini, yalnızlığını, arzusunu lirik bir tarzda ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Aşağıdaki örnekler de bu türdendir:

Bu teşhisler bazen hitâbî teşhîs şeklinde de karşımıza çıkar. Gazelde görülen bu tarz teşhisler şiire lirik bir hava katar:

Mahmilem ber-nâka best înek ecel, ey gam biyâ

Tâ be-gîrem hoş der-âğûşet ki vakt-i rihlet-est/220-3

*Ecel, göçümü deveye yükledi; ey üzüntü*

*Gel sana sarılayım bir güzel, ayrılma vaktidir.*

Ber-leb âmed cân, vedâ’-i men konîd ey derd u gam

Çun visâl-i û demî destî der-âğuşem konîd/398-3

*Ey dert, ey gam! Dudağıma kadar geldi can, vedalaşın benimle*

*Onun visali gibi sadece bir ânlığına sıkıca sarılın bana*

Ez-bes ki rahnehâ'st der-in sîne ey ecel

Reh tâ ebed be-cân ne-bored gam ki âşinâ'st/127-6

*Sinemde o kadar çok yaralar var ki ey ecel*

*Dostum gam, canıma yol bulamaz ebediyete kadar*

Lezzet-i tenhâ nişîmenhâ nemî-gonced be-kâm

Ey edeb ber hîz ez-râhem ki reftem sûy-i dost/124-5

*Baş başa oturmaların tadı damaklara sığmaz*

*Çekil karşımdan, ey edep, dosta gidiyorum*

Key nâhun-i tu 'ahd-i mey ez-dil guşâyedem

Ey tevbe dest bâz keş in kofl muhkemî'st/159-7

*Tırnakların nasıl kazısın şaraba verdiğim sözü gönlümden*

*Bu kilit kırılacak gibi değil; ey tövbe! Yeniden uzat kolunu, yeniden dene!*

Be-rânem ez-der-i yâr ey edeb ki yek çendî

Zi-neng-i bûseem an âstân be-yâsâyed/302-2

*Ey edep, sür kapısından yârin beni de bir vakit*

*Kurtulup rahatlasın eşiği utancından öpücüklerimin*

Hergiz ne-dîdeim gül-i maksûd der-kenâr

Ey tohm-i eşk çend be-dâmen be-kâremet/80-2

*Maksadımızın gülünü asla görmedik kucağımızda*

*Ey göz yaşı tohumu, daha ne kadar seni eteğime ekeceğim?*

Cân mî-reved, ey nâle zi-donbâl revân bâş

V'ey eşk, tu hem çend kadem hem-reh-i cân bâş/614-1

*Can gidiyor, ey inilti, koyul yola ardı sıra*

*Ve ey gözyaşı, sen de birkaç adım at, yoldaş ol cana*

Urfî'nin gazellerinde görülen teşhîs-i hitâbîlerden bazıları: G. 20 ey hoş-dilî, ey 'ıyş-i telh, ey dil, ey cân; G. 80. ey nûş-dârûy-i dil, ey bâde-i neşât, ey tohm-i eşk, ey matlab-i bulend, ey muddeî; G.124 ey dil, ey edeb; G. 126 ey dil, ey niş, ey zehr-i fitne; G. 141-7 ey cân; G. 144-4 ey nemek; ey dil/5; G.160-4 ey hûş; G.404-2 ey 'âfiyet; G.497-2 ey zerre-i muhâl-endîş; G.614 ey şevk, ey fitne, ey dil-ey ten, ey dîde-i ümmîd; G. 565 ey felek; G. 427 ey ecel; G. 14 ey fevc-i 'aşk.

Fehîm'in gazellerindeki teşhîs-i hitâbî sayısı 54'tür. Bu sayı gazellerinin sayısına (293 adet) bakılırsa oldukça fazladır. Bununla birlikte bunların birçoğu Urffî'deki işlevselliğinden uzaktır. Fehîm'in "olacaksın âhir" redifli ve "ey bâd-i sabâ" ön redifli gazelleri Urffî'nin yukarıda tamamını verdiğimiz 742. gazeli gibi teşhîs-i hitâbî üzerine kurulmuştur. "Olacaksın âhir" redifli gazelinin tonu Urffî'nin teşhîs-i hitâbîye yer verdiği beyitleriyle paralellik gösterir. Özellikle göze ve gözyaşı damlasına hitabın bulunduğu 10. ve 11. beyitlerde "hüsrân" duygusu teşhîs-i hitâbî sayesinde daha iyi aktarılabilmıştır.

Tıfl iken olma cefâ itmede çarha hem-reng  
 Çünkü bir âfet-i devrân olacaksın âhır/66-5  
 'Âlemi hüsnüne fermân-ber idüp itme şehîd  
 İtdüğün kâra peşîmân olacaksın âhır/66-7  
 İtme cem'-i dil-i 'uşşâkı perîşân *ey zülf*  
 Bâd-ı âh ile perîşân olacaksın âhır/66-8  
 Şâd ol âgûş-ı girîbânuma girdün *ey mâh*  
 Bûse-dâd-ı leb-i cânân olacaksın âhır/66-9  
 Mest olup eyleme hurşîd-cemâlâna nazar  
 Sakın *ey çeşm* ki giryân olacaksın âhır/66-10  
 Çeşmüme gelmeden *ey katra-i eşk* itme hurûş  
 Bâ'is-i cûşîş-i tûfân olacaksın âhır/66-11  
 Ey dil yine bu girye ne dîvâne mi oldun  
 Keyf-i nîgeh-i yâr ile mestâne mi oldun/175-1

"Bâd-i sabâ" ön redifli gazelinde ise uzun sayılabilecek ön ve son redifler Urffî'nin beyitlerindeki türden bir lirizmin oluşmasını engellemiş görünmektedir. Gazelde en çok duyulan sözler olan "ey bâd-ı sâbâ" ve "haber vir" ifadeleri âşıkın aceleci tavrına işaret etmektedir. Bu tercihiyle, şairin şiirde lirik bir hava yaratmayı değil içinde bulunduğu çalkantılı, halecanlı ruh hâlini bildirmeyi amaçladığı düşünülebilir.

*Ey bâd-ı sabâ* ol şeh-i hûn-rîze haber vir  
 Hûn-rîzîlûgün gel dil-i nâçîze haber vir  
*Ey bâd-ı sabâ* dîr olalı gamzelerinden  
 Düşüklerümi hançer-i ser-tîze haber vir  
*Ey bâd-ı sabâ* silsile-cünbâni-i şevkam

Zencîr-i ser-i zülf-i dil-âvîze haber vir  
 Ey bâd-ı sabâ yâsemîn-efşâni-i eşküm  
 Hoy-kerde o gül-berg-i semen-bîze haber vir  
 Ey bâd-ı sabâ bülbül-i güm-lâne Fehîm'ün  
 Âvârelüğün ol gül-i nev-hîze haber vir/G.67

Fehîm'in 175. gazeli<sup>362</sup> yine hitap üzerine kurulan gazellerindendir. Birinci, beşinci ve yedinci beyitlerinde teşhis-i hitâbî bulunur. Bu beyitler Urffî'nin teşhis-i hitâbî beyitlerinde görülen lirizme sahiptir. İkinci beyitte gri renge bürünen mavi gökyüzü aşkından pervane gibi yanıp kül olmuş bir kişiye benzetilmiştir. Şairin gökyüzünün görüntüsünü kendi ruh jaline göre yorumlaması beyte lirik bir hava katmaktadır. Üçüncü beyitte şair, “felek gözünü açmış bin yıldızıyla seni avlamayı gözlerken sen kendi ayağınla bu tuzağa mı gittin” diyerek bir kuşa benzettiği gönlüne seslenir. Gönül kuşunun kendi ayağıyla feleğin tuzağına düşmesine âşıkın iradesinin elinden alınması sebebp olmuştur.

Ey dil yine bu girye ne dîvâne mi oldun  
 Keyf-i nîgeh-i yâr ile mestâne mi oldun/275-1  
 Hâkistere dönmüşsün<sup>363</sup> eyâ çarh-ı kebûdî  
 Bir mâh-ruhun şem'ine pervâne mi oldun/275-5  
 Bin çeşm-i kevâkible felek sayduna<sup>364</sup> nâzır  
 Bu dâmda ey tâ'ir-i dil dâne mi oldun/275-7

Aşağıdaki beyitte ise teşhis-i hitâbî bir meydan okuma aracı olarak kullanılmıştır:

Yâkût-ı âfitâb ile hem-mâyedür gönül  
 Ey âteş-i derûn idemezsın zarar bana/7-6

### 3.5.2.2. Urffî ve Fehîm'in Gazellerinde Teşbîh-i Tahyîlî

Benzetme unsurlarından benzeyen ve kendisine benzetilenle yapılan teşbîh-i belîğ sözün kısa ve muhayyel olmasını sağlar. Benzeyen ve kendisine benzetilen arasındaki benzetme yönünün bulunması okuyucuya bırakılır. Teşbîh-i belîğ, sebki Horasanî şiirinde de bulunur. Bununla birlikte onda benzeyen ve kendisine benzetilenin

<sup>362</sup> Bu gazelde tensikü's-sıfâtın itab için kullanılmasına iyi bir örnek bulunur:

Ey zâhid-i bî-zevk yeter ehl-i dile ta'n  
 Mestâne mi dîvâne mi ferzâne mi oldun/275-6

<sup>363</sup> Neşirde “düşmüşsün”, İzmir nüshasına göre değiştirildi.

<sup>364</sup> Neşirde “[onun] saydına(صیدنه)” şeklinde okunup buna göre anlam verilmiştir. İzmir nüshasına göre “sayduña (صیدنه)” şeklinde yazılıdır.

her ikisi de çoğunlukla somut kavramlardan seçildiği için okuyucunun manaya ulaşması daha kolay olur. Sebki İrâkî’de bu durum belli bir ölçüde kırılır ve soyut unsurlar somut kavramlar aracılığıyla somutlaştırılır. İrfânî şiir geleneğinde özellikle Mevlânâ’da ve daha sonra Hâfız’da bu durum iyice yerleşir. Fars edebiyatında görülen üslupların tasvir anlayışındaki değişiklikleri ele aldığı makalesinde Futûhî, Mînûçihri ve Mevlânâ’dan birer bahar tasviri örneği verir. Ona göre Minûçihri dış dünyaya ait bir baharı tasvir ederken Mevlânâ’nın bahar tasviri duygularının bir ifadesidir. Mevlânâ’nın baharı onun sinesindedir; duyusal idrakin yüzeyiyle sınırlanmamıştır (1384: 123). Sebki Hindî şiirinde bu durum daha ileri bir seviyeye ulaşır ve somut unsurların yine somut unsurlara bezetildiği örneklere nadiren rastlanır. Sebki Hindî şiirinde teşbîh-i belîğler, soyut kavramın somut kavrama benzetilmesiyle meydana gelen teşbîh-i tahyîlilerdir. Benzeyen ve kendisine benzetilen arasındaki mesafe ne kadar uzaksa şiir o kadar zevk verir.

Şâdî ve Behmenî, Urfî divanında 407 teşbîh-i belîğ bulunduğunu ve bunların önemli bir bölümünün tahyîlî teşbihler olduğunu ifade eder (1390: 14-16). Urfî’nin divanındaki teşbih ve istiareler üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlamış olan Hâcipur Essî, Urfî’nin divanındaki tahyîlî teşbihlerin (*teşbîh-i ez-nev’-i ‘aklî be-hissî*) bütün teşbih çeşitleri içinde ilk sırada geldiğini söyler. Tahyîlî teşbihi, benzetmenin iki ana unsurunun da duyularla algılanabilir olduğu teşbih (*teşbîh ez-nev’-i hissî be-hissî*) çeşidi takip eder (1389: 36). Hâcipur Essî, tahyîlî teşbihlerin sayılamayacak kadar çok olduğunu söylemekle birlikte tespit edebildiği tahyili teşbih sayısı 367’dir (1389: 28-35). Benzeyenin ve kendisine benzetilenin duyularla algılanabilir olduğu teşbih türünün sayısını ise 45 olarak tespit etmiştir (Hâcipur Essî, 1389: 25-27). Sonuncu örneklere baktığımızda Urfî’nin hâlihazırda var olan benzetmeleri (ruh=gül, şem’; dîde=nergis vb.) kullandığı görülmektedir. Şüphesiz bu sayılar yeni araştırmalarla değiştirilebilir; ancak teşbîh-i tahyîlinin ikinci tür teşbihin 6 katından fazla olması dikkat çekicidir.

Teşbih-i tahyîlilere geçmeden önce Urfî ve Fehîm’in gazellerinden somut unsurların somut unsurlara benzetildiği birkaç örnek vermek istiyoruz. Urfî’nin bu tür benzetmeleri içinde en özgün olanlarından ikisi aşağıdaki iki beyittir. İlk beyitte yine iki tahyîlî teşbih bulunur: gam tohumu ve vefa rençberi.

Be-dil tohm-ı gamî mî-kâr u mî-çîn *hûşei eşki*

Ki dihkân-ı vefâ cem’ âvered z’în kişt hâsilhâ/13-4

*Gönle bir gam tohumu at ve bir gözyaşı başağı der*

*Ne servetler elde eder işte böyle, vefalı rençber*

Hergîz ne-dîdeem gül-i maksûd der-kenâr

Ey tohm-i eşk çend be-dâmân be-kâremet/80-2

*Görmedim henüz dileğimin gülünü kucağında*

*Ey gözyaşı tohumu, eteğime seni daha ne kadar ekeceğim?*

Fehîm bu konuda Urfî'den daha yaratıcıdır. Aşağıda yer alan ilk beyitte göz eve, kirpikler ise bu evin kapısına çakılan mihlara benzetilmiştir. Ortaçağın görme teorisine göre görme olayı, ışığın bir nesneye çarpıp göze yansması neticesi değil, tersine gözden çıkan ışığın nesnelere ulaşması sayesinde oluyordu. Bu anlayış söz konusu beyitte de görülmektedir. Âşık sevgilinin görüntüsünün kimse tarafından görülmesini istemediği için gözündeki ışığı kirpik mihlalarıyla göz evinin kapısını çivileyerek eve hapsetmeye çalışmaktadır.

Oldı müjeler mîh-i der-i hâne-i dîde

Habs eyledi nûr-ı nîgehüm gayret-i dîdâr/48-5

Aşağıdaki ilk beyitte şair bedenini kar bulutuna gönlünü ise bu bulutun içinde donarak ölmüş bir semendere benzetmiştir (teşbîh-i ba'îd). Bedenine kâfur tabiatlı sıfatını verip kar bulutuna benzetmesinin sebebi beyaz renkli olan kâfurun orta çağ tıp anlayışına göre soğuk mizaçlı olması ve aynı zamanda ölümlerin kokmasını engellemek amacıyla kullanılmasıdır<sup>365</sup> (Pala, 1995: 305-306; Şemîssâ, 1387: 990-991). İkinci beyitte ise yine baîd bir teşbih bulunur. Şair dağlanmış ve henüz sağalmamış yarasını bir alev fiskiyesine benzetir. Bu durumu ise içtiği şarabın taneleri kor olan bir üzümde yapılmış olmasıyla izah eder. Üçüncü beyitte Ülker takımyıldızıyla pençe arasında şekil bakımından benzerlik kurulmuştur. Son beyitte ise birleşik isime dayanan (*gül-çîn-i bûs*) zarif bir söyleyiş bulunur. Güzeller birbirinden öpücük gülleri devşirir.

*Ten-i kâfûr-tab 'um*<sup>366</sup>da gönül pejmürde olmuşdur

Semenderdür ki *ebr-i berf* içinde mürde olmuşdur/86-1

Olursa hûn ile *dâgum* n'ola *fevvâre-i şu*'le

O mey engûr-ı ahker-pâreden efşürde olmuşdur/76-4

Eser-i *pençe-i şîrânemüz* oldı *Pervîn*

Seyr kıl 'âlem-i 'ulvîde bizüm bîşemüzi/291-4

<sup>365</sup> Sâ'ib-i Tebrîzî'nin aşağıdaki beyti de kâfur ve ölüm arasındaki ilişkiye telmihte bulunur:

Çu mordeyî-est ki hâbândeend der-kâfûr

Kesî ki der-şeb mehtâb mî-bored hâbeş (Şemîssâ, 1387: 991).

*Bir ölü gibidir kâfura yatırılmış*

*Gece, mehtabı rüyasında gören*

<sup>366</sup> Divan neşrinde "Ten-i kâfûr-ı tab'um" şeklindedir. Fehîm'in üslubuna daha uygun olduğunu düşünerek ve kâfurun soğuk tabiatlı olduğunu hesaba katarak terkib-i maktû olarak (ten-i kâfûr-tab'um) değiştirildi.

Birbirinden olmada hûbân yine *gül-çîn-i bûs*

‘Âşıkâ olsun mübârek hasret-i câvîd-i ‘îd/66-14

Diğer şairlerde olduğu gibi Urîî’nin gazellerinde de teşbîh-i tahyîlî her hangi bir duygunun veya düşüncenin somut bir şekilde aktarılması için kullanılır. Aşağıdaki beyitte iffetin doğru düzgün bir elbiseye, küfrünse çula benzetilmesi söz konusu kavramların okuyucunun zihninde somut bir şekilde canlanmasını sağlamıştır. İkinci beyitte şairin “sıhhat”i hırkaya benzetmesi, sıhhat ve hırkayı aşkın karşısında konumlandırması ve riyakârlık olarak gördüğü zühdü temsil etmesi dolayısıyladır. İkinci mısradaki kalenderî bir tavrıyla ömrünün pamuğundan kendisine bir zünnar yapacağını söyler. Ömrün pamuğa benzetilmesi ise kalenderî tavrın bir sembolü olan zünnar sebebiyledir. Şair ömrünü zünnarın temsil ettiği kalenderîlik yoluna hasredeceğini söylemektedir. Söz konusu örneklerde görüldüğü gibi tahyîlî teşbih sayesinde birbirine uzak gibi görünen benzetmenin iki ögesi bir araya getirilmekte ve imtizac ettirilmektedir.

Ten der-*libâs-i ‘ismet* u dil der-*pâlâs-i küfr*

Ez-gâze lâle-gûn şode rûy-i siyâh-i mâ/14-5

*Ten iffet elbisesi içinde, küfür çulunda gönlümüz*

*Allık sürdük şimdi lale renkli bizim kara yüzümüz*

Be-*ridâ-yi ‘âfiyet* bes hâm-bâf-est âteşş der zen

Ki men z’in *penbe-i ‘ömrî* rişte-i zünnâr mî-riştem/756-3

*Sıhhat hırkası öyle acemice örülmüş ki yak gitsin onu ateşe*

*Ben bu ömür pamuğundan zünnar yapmak için ip eğireceğim*

Sayd-i ân sayyâd-i bî-mihrem ki nâzeş tâ ebed

Nîm bismî dâred ez-*tîğ-i ferâmûştî*<sup>367</sup> me-râ/19-2

*O merhametsiz avcının avıyım; nazı sonsuza kadar*

*Unutuş kılıcıyla beni yarı ölü yarı diri hayatta tutar*

În deşt-râ semûm nesîm-est u şu’le âb

Ey *sebze-i ümîd* demîden zi-behr-i çîst?/126-8

*Bu çölün seher yeli kurutur, alevi sudur*

*Ey ümit bitkisi niye bitmeye çalışmak?*

Kesî ki *berk-i muhabbet* der-û zened âteş

<sup>367</sup> Fehîm de benzer bir şekilde “şemşîr-i tegâfûl” tabirini kullanılır; ancak beytinde özgün bir hayâl bulunmaz.

Ey gamzeleri cevher-i şemşîr-i tegâfûl  
Dünyâyı helâk eyledi te’sîr-i tegâfûl/193-1



Zi-tâb-i sâye-i û âfitâb mî-sûzed/550-2

*Aşk yıldırımının yaktığı o kişi*

*Gölgesindeki ışık yakar güneşi*

Urfî ez-âlûdegî gam nîst, menşîn nâ-ümmîd

*Ebr-i rahmet dust dâred dâmen-i âlûde-râ/17-8*

*Ey Urfî kederlenme kirlendin diye, oturma öyle ümitsiz*

*Rahmet bulutu sever kirlenmiş elbiseyi*

Çün be-cevret hû giriftem mihr kem-ter kon ki nîst

Lezzet ez-şehd-i vefâ zehr-i sitem-perverde-râ/24-2

*Cevrine alıştım madem daha az merhamet et bana*

*Eziyet zehriyle büyüyene vefa şerbeti zevk vermez*

Urfî der-i maksûd be-yâ Rab ne-güşâyed

*Tevfik kilîdî'st ki der-dest-i du'â nîst 204-4*

*Ey Urfî maksat kapısı "ya Rab"la açılmaz*

*Tevfik duanın elinde bir anahtardır bulunmaz*

Hem semender bâş u hem mâhî ki der-Ceyhûn-i 'aşk

Rûy-i deryâ Selsebil u ka'r-i deryâ âteş-est 242-7

*Hem semender ol hem balık aşk denizinde zira*

*Denizin üstü Selsebil olur amma dibi ateştir*

Bâğ-i nâmûsîyem, âb-i mîve-i mâ zehr bâd

Şebnem-i âsûdegî ez-berg-i tâk-i mâ be-rîz

*Namus bağıyım, meyveme verilen su zehir olmalı*

*Huzur çiyini asmamızın yaprağından döküp saç*

Henûz der-teh-i bâlem şükûh-i 'arş gom-est

Egerçi sâ'ika-i 'akl sûht bâl ü perem/683-4

*Aklın yıldırımını kolumu kanadımı yakmış olsa da*

*Gökyüzünün görkemi hâlâ kanadımın dibinde gizlidir*

Ne Tûbâ dâşt ser-sebzî ne Kevser dâşt nem-nâkî

Ki men der-şu'le-zâr-i sîne tohm-i nâle mî-kaştem/756-5

*Ne Tuba yeşermişti ne vardı Kevser'de sudan eser*

*Ben sinemin alevliğine figan tohumu ektiğimde*

Ne dest z'in semer-i telh mî-tevânem dâşt

Ne nahl-i vesvese ez-rîşe mî-tevânem zed/431-2

*Ne bu acı meyveden el çekebiliyorum*

*Ne vesvese fidanını kökünden sökebiliyorum*

Dilem be-fasl-i hazân zâd u der-bahârân mord

Be-bîn ki key der-i hestî güşûd u key bestend/306-5

*Gönlüm sonbaharda doğdu ve bahar mevsiminde öldü*

*Varlığın kapısının ne zaman açılıp ne zaman kapandığına bak!*

Der-hisâr-i ‘âfiyet bî-zevk-râ ârâm nîst

Ân ki zevk-i fitne der yâbed be-me’men düşmen-est/104-2

*Zevki olmayan sağlık kalesinde olsa da huzur bulmaz*

*Kaosun zevkini idrak eden sığınağa düşman kesilir*

Kâm-i hod-râ âşinâ kon bâ-şarâb-i nîstî

Telhi-i in bâde çun nâ-çâr mî-bâyed keşîd/425-7

*Yokluğun şarabıyla tanıştırdamağını*

*Madem çekeceksin bu şarabın acılığını*

Menem peygâmberehl-i muhabbet z’in sebep dâyim

Zi-mi’râc-i belâ Cibrîl-i gam ber-men fûrûd âyed/365-4

*Benim âşıkların peygamberi, alın, size işte delili:*

*Bela Mirac’ından inip yanıma geliyor gam Cebraili*

Harf-i maksûd nemî-rîzed zûd

Hâme-i tâli’-i mâ teng şakk-est/150-3

*Maksadımızın kelimesi dökülmez hemencecik*

*Bahtımızın kalemindeki yarık daracıktır*

Urfî, kimi zaman müptezel teşbihlere de yer verir. Aşağıdaki beyitte müptezel bir teşbih olan “âyîne-i dil” ikinci beyitte bulunan kıyamet manzarası sayesinde yeniden değerlendirilerek özgün bir imge yaratılmasına vesile olmuştur:

Dûş k’âyîne-i dil dâştemeş pîş-i nazar

Tâb-i dil bîn ki temâşâ-yi kıyâmet mî-kerd/305-3

*Dün gece gönlümün aynasını koymuştum önüme*

*Gönlümün kuvvetine bak! Kıyameti seyrediyor!*

Urfî’nin aşağıdaki gazelinin üçüncü ve beşinci beyitleri hariç bütün beyitlerinde teşbih-i tahyîlî bulunur:

1. *Gerd-i muhabbet* be-tavaf-i menzil-i mâ’s t

Zehr, leb-teşne-i gam-i dil-i mâ’s t

*Aşk tozları, evimizin tavafindadır*

*Zehir, gönlümüzün gamına susamaktadır*

2. *Berk-i dâniş-fürûz-i cevher-i kül*

*Dûd-i endîşehâ-yi bâtil-i mâ'st*

*Cevherin bilgiyi aydınlatan yıldırım*

*Bizim batıl düşüncelerimizin dumanıdır*

3. *Der me-bendîd ber-ruh-i Rızvân*

*K'û zi-'ahd-i Elest sâyil-i mâ'st*

*Rıdvan'ın yüzüne kapatmayın kapıyı*

*Dilencimizdir Elest'teki ahitten beri*

4. *Herçi rûyed zi-kişt-zâr-i melâl*

*Rîşe-i ân devîde der-gil-i mâ'st*

*Her ne bitse melal tarlasından*

*Köklenmiştir bizim toprağımızdan*

5. *Tâ kıyâmet gubâr-i nâ-kâmî*

*Perde-bâf-i derîçe-i dil-i mâ'st*

*Kıyamete kadar hayâl kırıklığının tozu*

*Gönül penceremizin perdesini dokur*

6. *Dil eger bismil-i gam-est, çi bâk*

*Zindegânî helâk-i bismil-i mâ'st*

*Gönül, gamın kurbanı olsa ne çıkar*

*Hayat, kurbanımızın elinde helak olmuştur*

7. *Ka'be-i mâ ez-in tevân dânist*

*Ki dil-i teng-i derd mahmil-i mâ'st*

*Kâbemizi bundan anlamak mümkün*

*Dertle daralmış gönül mahmilimizdir*

8. *Nakş-i dîbâçe-i siyeh-rûyî*

*Şekl-i âyîne-i mukâbil-i mâ'st istiare*

*Yüzü karalığın önsözündeki yazı*

*Görüntüsüdür baktığımız aynanın*

9. *'Urfî ez-mevc tu-râ çi gam-est*

*Mevc-hîz-i melâl sâhil-i mâ'st/G.245*

*Ey Urfî, dalgalardan sana ne gam!*

*Melal dalgalarını yükselten, sahilimizdir*

Urffî'n gazellerinden teşbîh-i tahyîlî örnekleri: hân-i nutk (1-1), murg-i rahmet (1-5), fevc-i 'aşk, mevc-i hüsn (14-1), libâs-i ismet, pâlâs-i küfr (14-5), tîğ-i ferâmûşî (19-2), mevc-i fitne (45-2), sahrâ-yi ma'rifet (46-7), gül-i şâdî vü gam (52-1), zâğ-i endîşe (55-9), gubâr-i hestî (57-5), çerâğ-i 'aşk (64-1), Hızr-i tevfik (86-10), metâ'-i selâmet (87-2), tünd-bâd-i gam (89-7), tîğ-i zerâfet (91-5), fitne-i hem-zâd-i men (92-3), gevher-i ikbâl (94-6), âb-i gam (102-5), hisâr-i 'âfiyet (104-2), nişter-i ta'n-gürîz (107-4), seyl-i fitne, kasr-i murâd (110-3), nahl-i murâd, nesîm-i taleb (119-4), semend-i sa'y (119-6), merhem-i ümmîd (122-7), nîş-i gam (126-2), hâmûşî=kofl-i nihân-hâne (135-1), ebr-i rahmet, âb-i istiğfâr (136-3), kişt-i bâğ-i muhabbet (141-2), gerd-i melâlî (142-3), gubâr-i teng-dilî (145-3), kofl-i endûh (159-1), ra'yet-i ıztırâb (175-1), beyâbân-i gümrehî (179-1), tûtüyâ-yi derd ü gam (191-2), nesîm-i zevk, gül-i hired (192-4), bahri rızâ, mu'allim-i bâd-i murâd (203-3), hil'at-i murâd (216-2), tohm-i gam, dihkân-i vefâ (13-4), zehr-i bî-gamî (237-3), âb-i yâkût-i vefâ (239-5), kişt-zâr-i melâl (245-4), gubâr-i nâ-kâmî (245-5), nakş-i dîbâçe-i siyeh-rûyî (245-8), mevc-i gam (245-9), mevc-hîz-i melâl (245-9), perde-bâf-i derîçe-i dil, zehr-i gümân (254-2), seyl-âb-i fitne (262-5), murg-i telâfî (265-7), gerd-i güm-râhî (273-4), türk-tâz-i belâ (286-2), gubâr-i riyâ (286-11), zencîr-i gam, kûs-i şehâdet-i 'aşk (290-4), nişter-zâr-i dil (290-5), kilîd-i genc-i murâd (291-5), âfitâb-i fitne (291-6), âfitâb-i taleb (294-2), şâhîn-i ümmîd, kebk-i şevk (301-1), Şebdîz-i cân (301-2), berg-i ferâgat (305-4), tezerv-i tarab (306-1), der-i hestî (306-5), kilîd-i tevbe (306-7), bâğ-i mecâz (315-5), dârü's-şifây-i 'aşk (316-6), büthâ-yi pindârî (316-8), hired=rûbâh (327-2), mi'râc-i belâ, Cibrîl-i gam (365-4), nişter-i zevk, zahm-i imtihân (384-4), Ka'be-i gam (386-2), şarâb-i nîstî (425-7), nahl-i vesvese (431-2), bustân-i ezel (460-3), şeh-per-i endîşe (460-8), tîğ-i yek-rengî-i şehîd (467-3), gülâb-i küfr (467-6), berât-i 'âfiyet (474-3), zencîr-i 'adem (479-2), kişt-zâr-i girye (484-4), ebr-i tevbe (485-6), gerd-i mecâz (493-1), tâziyâne-i hışm (496-5), kemend-i 'akl (498-1), tıflân-i heves (508-3), kemend-i ârmîden (528-9), şebnem-i âsûdegî (579-2), sîlî-i hacalet (596-8), kişt-zâr-i gam (598-3), şebnem-i şâdî (615-7), sabr=semend-i şûhmizâc (616-1), murg-i şevk (627-6), nev-bahâr-i lezzet (646-8), çeşme-sâr-i derd (648-4), âfitâb-i 'akl (648-9), sâ'ika-i 'akl (683-4), zencîr-i hırs u âz (685-7), elmâs-i melâmet (689-5), taylesân-i buhl (733-5), elmâs-i fitne (744-3), şu'le-zâr-i sîne, tohm-i nâle (756-5), sinân-i du'â (801-1), cuğd-i gam (854-8).

Fehîm'in kısa vezinli ve redifi isim olan gazellerinde tahyîlî teşbihi daha çok kullandığı göze çarpmaktadır. Esasen Urffî'nin yukarıda yer verdiğimiz gazeli de kısa

vezne sahip olduğu için daha muhayyeldir. Sebki Hindî şairleri iç içe geçmiş birçok imgeyi beyte sığdırmak için terkiplere yer verir. Kısa bir vezin seçildiğinde ise aşağıdaki gazelde görüldüğü gibi tahyilî teşbihlerin sayısı da buna bağlı olarak artacaktır. İmgeler beyte sığmadığında beytin sınırı aşılır ve diğer beyte taşar. 3. ve 4. beyitler bir beyit gibidir. Esasen Fehîm'in divanında merhun beyitlerin sayısı çağdaşlarına göre daha fazladır. Merhun beyitlerin kasidede artış göstermesi Nefî ile birlikte olur. Fehîm sadece kasidelerinde değil gazellerinin de bir kısmında merhun beyitlere yer vermiştir<sup>368</sup>. Aşağıdaki gazelde aşk sırasıyla hükümdar, asker, micmer, kadeh, güneş ve fırtınaya benzetilerek somutlaştırılmıştır. Gazelin ilk mısrasında aşkın bir ülkeye benzetildiğini söylemek de mümkündür: dâver-i mülk-i aşk. İkinci mısradan yine bir isim istiaresinden bahsedilebilir. Zira aşk ilk mısradan komutana benzetildiği için hükümdarın askerleri de aşkın askerleri olacaktır. Beyitte aşk hükümdarının kalp ülkesini alarak ülkeyi çevreleyen din kalesini ve surlarını yıktığı söylenir. İkinci beyitte kalbin renginden dolayı anbere benzetilen süveydayı yakarak damak veya burnu aşk micmerine çevirdiği ifade edilir. Bununla kişinin sevdalandığına işaret edilir. Kalp, aşk misafirini ağırlamak için micmerde anber yakarak hazırlık yapan bir kişi gibi düşünülmüştür. Aşk çoğunlukla koku<sup>369</sup> ile ilişkilendirilir. Üçüncü ve dördüncü beyitler birlikte şöyle çevrilebilir: “Kuds aleminin sakisi madem gönlümü aşkın kadehi yaptı; kadehimdeki ışığın aksiyle kalbimdeki noktayı (süveydayı) aşkın parlak güneşine çevirirsem bunda şaşılacak ne var?”. Şairin kalpteki siyah noktayı aşkın potansiyel

<sup>368</sup> 38/1-3, 4-7; 88/3-4; 232/1-2,3-4; 231/8-9; 247/2-3. Beş beyitlik 232. Gazelinin 1-2. Ve 3-4. beyitleri merhundur:

1. Cemende nûş iderdüm mül perîşân  
O bed-mestüm gelüp kâkül-perîşân
2. Tebessümle eline aldı şâne  
Gül oldı gonca vü sünbül perîşân
3. Nişân-ı ittihâd-ı hüsn ü dildür  
K'olup bâd-ı hazândan gül perîşân
4. O âteşle olur bi-t-tab' her sâl  
Çü hâkister per-i bülbül perîşân

Ben çimende perişan bir hâlde şarap içiyordum. O körkütük sarhoş gelip gülerken eline tarak alınca [bahçedeki] [utanıp yeniden] gonca, sünbül perişan oldu. Gülün güz rüzgârıyla dağılıp bülbülün bu ateşle her sene kül gibi kanatlarını dağıtıp saçması güzellik ve gönlün nasıl bir olduğunu gösterir.

Üçüncü ve dördüncü beyitte sonbahar aylarında bülbülün tüylerini döküp yenilemesi gülün güz rüzgârıyla dağıldığını görüp üzülmeye izah edilmiştir (hüsn-i ta'lîl). Şair gazelindeki yeniliğin farkında olmalı ki son beyitte kendini yeni tarzın önemli temsilcilerinden olan Tâlib ile mukayese ederek üstün görür.

5. Fehîm itdi görüp mir'ât-ı tab'um  
Kelâmum tûtî-i Âmül perîşân

<sup>369</sup> Fehîm'in aşağıdaki beytinde aşkın yakıcı ahının bütün âlemi kaplayıp onu kendi bütününe katması ile güllerin kokusunun gülbahçesini kaplayıp onu görünmez kılmaları arasında paralellik kurulmuştur.

Teh-i hâk içre tutmuş dehri âh-ı dâğdâr-ı 'aşk  
Nesim-i gülden olmuş bir cihân-ı gülsitân gâ'ib/19-5

hâlde bulunan tecelli mekânı şeklinde düşündüğü anlaşılıyor. Aşkın parlak bir güneş gibi tecelli edebilmesi için kendisine renk (kara) ve büyüklük (nokta) bakımından karşıt bir alana ihtiyacı vardır. Şair siyah noktanın ezeli sarhoşluğun (bezm-i Elest) idrak edilmesi sayesinde (gönül kadehindeki şarabın ışıltısıyla) güneşe döneceğini ve farkları silerek salt nur hâline geleceğini ifade eder. Bu, ezelde var olan mutlak idelerin yeniden hatırlanarak potansiyel hâldeki varlığından sıyrılıp aktüelleşmesi demek olan Eflatun'un tezekkür teorisine benzemektedir. Şair kimi mutasavvıfların ileri sürdüğü nazariyeyi yine onların istiare ve teşbihleriyle yeniden söylemektedir. Son beyitte geçen “dıraht-ı nüh-şâh (dokuz dallı ağaç)” tabiri eskilerin anlayışına göre dokuz katlı olan felek için kullanılır. Bu beyitte aşk fırtınasının kâinata esmesi hâlinde bu ağacın kökünden söküleceği imgesine yer verilir. Bununla aşkın yeniden özsel bütünlüğü temin edeceği söylenmiş olur. Fehîm kendinden önceki mutasavvıfların yaptığı gibi çeşitli paradoksal imgeleri ifade edebilmek için istiare ve teşbihlerden faydalanmıştır.

1.Kalbi teshîr idince *dâver-i 'aşk*

Kal'a-i dîni yıkdı *leşker-i 'aşk*

2.Dil yakup 'anber-i süveydâyı

İtdi taraf-ı dimâğı *micmer-i 'aşk*

3.Sâkî-i bezm-i 'âlem-i kudsî

Gönlümi çünkü itdi *sâgar-ı 'aşk*

4.Eylesem 'aks-i pertevümle n'ola

Nokta-i kalbi *mihr-i enver-i 'aşk*

5.Koparur bu *dıraht-ı nüh-şâhi*

Esse dehre Fehîm *sarsar-ı 'aşk/167*

Aşağıdaki beyitte şair kendi gönlüne nasihat etmektedir ve şöyle söylemektedir: “Ey arzunun yüzünü tanımayan yeise alışmış gönül! Heves çölünde arzuyu arayıp durma”. İlk mısradaki uzun tamlama ikinci mısranın gerekçesidir. Kişinin yüzünü görmediği, tanımadığı birini (“arzu” isim istiaresi) bulması imkânsızdır. İkinci mısrada bulunan “heves çölü” teşbihi bu aramanın beyhudeliğine işaret eder. Çölde aranılan kişiyi bulmak mümkün değildir. Şair yeise düşmüş bir kişinin “arzuyu” istemesinin imkânsız olduğunu somut bir şekilde ifade etmek amacıyla istiare ve teşbihten faydalanmıştır. Bir sonraki beyitte bela, meclise benzetilerek inleyen gönlün bu meclisin nedimi/hanendesesi olduğu iddia edilmiştir. Maşukun işveli bakışlarının çalgıcısı âşıkı inleyerek şarkı söyleyen bir hanendeye döndürmüştür. Bakışın çalgıcıya benzetilmesi, kirpiklerin hareketiyle ilgili olmalıdır. Kirpikler bir enstrümanın telleri,

gözün açılıp kapanması ise enstrümanın tellerine vurulması olarak yorumlanmış olabilir. “İşve-sâz (işveli)”daki “sâz” kelimesinin enstrüman anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır (îhâm-ı tenâsüb).

Ey dil-i ye’s-ülfet-i nâdîde-rûy-ı ârzû

İtme *sahrâ-yı hevesde* cüst ü cûy-ı ârzû/249-1

Nedîm-i *bezm-i belâ* olmaga dil-i nâlân

O mutrib-ı nîgeh ü ‘işve-sâz<sup>370</sup> olur bâ’is/27-3

Aşağıdaki beyitte gönül yıkık bir sarayın kitabesine benzetilmiştir. Şair, acaba bu kitabeye sevgilinin yüzü resmedilse Züleyha’nın kasrı gibi yeniden mamur olur mu diye sormaktadır:

Hayâl-i nakş-ı ruhunla tolup kitâbe-i dil

Olur mı kasr-ı Züleyhâ-sıfat harâbe-i dil/186-1

Teşbîh-i tahyîliler, Gibb’in Fehîm-i Kadîm’in şiirinin en bariz özelliklerinden saydığı “pitoresk”i yaratması bakımından önemlidir.

Fehîm’den teşbîh-i tahyîlî örnekleri: kâlâ-yı-hüsn (6-3), seng-i mi’yâr-i cünûn, sarrâf-ı hîred (6-4), mû-be-mûy-i hançer-i reşk (8-6), deryây-yı istiğnâ (11-3), deryây-yı istiğnâ (11-3), peyk-i nîgeh (22-3), şarâb-i ye’s (39-3), kâr-hâne-i hırmân (39-5), gül-bister-i nâz (43-6), cünûnun ‘aksi (65-2), zehr-i nigâh (44-6), bâde-i nâz (52-1), cevher-i tîğ-i nefes (57-1), vâdi-i hırman (66-2), gül-çîn-i bûs (66-14), silsile-cünbâni-i şevk (67-3), tengnâ-yı kal’a-i akl (68-2), hâne-zâd-ı düdmân-ı akl (75-7), şehir-i dil (87-1), cellâd-i ecel (87-4), câsûs-ı nigâh (89-4), seyl-i ferah (93-6), âyîne-dâr-ı ma’nî, büt-nigâr-ı ma’nî (97-1), hokka-ı gül-bister-i nâz (115-2), düzd-i tarâb (127-3), pâ-y-taht-i gam (128-4), zehr-âbe-nûşân-ı gam (128-5), âyîne-i idrâk (128-6), pâsbân-i dil (130-4), zindân-ı gurbet (132-4), gonca-i idrâk (135-1), bahr-ı arâk-ı şerm (144-10), şehir-i ‘adem (172-3), kitâbe-i dil (186-1), kirm-i pîle-i fakram (216-2), (âyîne-i hayret 181-3), sahbâ-i gülzâr-ı adem (197-7), seng-i ‘acz (218-4), gerdûn-i fenâ (218-6), zencîr-i mevc-i ıztırâb (223-5), cebel-i nûr (231-7), nesîm-i nifâk (239-2), vâdi-i ye’s (249-2).

### 3.5.2.3. Urfî ve Fehîm’in Gazellerinde Yeni ve Orijinal Terkipler

Yeni ve orijinal terkipler yapmak Urfî için yabancılaştırma (*bîgâne-sâzî/defamiliarization*) efektlerinden birisidir. Sebk-i Hindî şairleri daha önce lirik şiirde kendisine yer bulamayan günlük dile ait kelimeleri şiire dâhil etmişlerdir ancak Urfî’de

<sup>370</sup> Neşirde “nîgeh ü ‘işve-sâz” şeklindedir. İzmir nüshasında kelimeler arasında vâv harfi bulunmamaktadır. Anlam gereği de vâv ihtiyacı yoktur. “Nîgeh-i işve-sâz” *işveli bakış* anlamına gelir.

buna pek rastlanmaz. O en fazla Bâbâ Figânî'nin de sıklıkla kullandığı ikilemeleri kullanmakla kendini sınırlamıştır. Onun lafız konusundaki en bariz özelliği yeni terkipler oluşturmasıdır. Farsçada bu terkipler daha çok terkîb-i izâfî veya terkîb-i vasfîlerle sağlanmakla birlikte maktû' ve maktûb terkipler (her ikisi de birleşik kelimeleri oluştururlar) de bunun için kullanılmıştır. Bu kelimeler yeni oluşlarıyla okuyucuyu şaşırtır ve kelimenin ne anlama geldiğini düşünmeye sevk eder. Urfi divanında bunun örnekleri oldukça fazladır.

### 3.5.2.3.1. Birleşik Kelimeler

Şiblî-i Nu'mânî, Urfi'nin terkiplerinin yeni olmanın yanı sıra mana bakımından büyük bir genişliğe ve kuvvete de sahip olduğunu belirtir. Urfi'nin bir kasidesinde geçen "Yûsuf-zâr" terkihi için şunları söyler: *Güzel yüzlü kişilerin çok olduğu bir topluluk için "meclis Yûsuf-kede'ye döndü" dediğinizi farzedin, aynı şeyi binlerce kelimeyle anlatamazsınız.*" (1364: 86-87). Fehîm'in aşağıdaki beyti Numânî'nin söylediklerine somut bir örnektir. Baharın gelmesiyle birlikte dünya, güneşe (hurşid) benzetilen gül ve lalelerle bezenmiştir. Bu çiçekler o kadar çoktur ki şair dünyanın "hurşid-sitân" olduğunu söyler.

Hurşid-sitân itdi gül ü lâle çü dehri

Huffâş gibi şeb dahı câvîd görünmez/117-4

Sonuna geldiği kelimeye yer anlamı ekleyen "-istân" bir nesnenin çok olduğuna işaret eder. Örneğin gül-istân (gülbahçesi, güllük, güllerin çok olduğu yer). Sebk-i hindî şairleri söylemek istediklerini veciz bir şekilde ifade etmek ve mübalağa yapmak için böyle kelimeler icat ederler. Şairlerin icat ettiği bu tarz kelimelere İngilizcede para basmak anlamına gelen *coinage* adı verilir. Şefî'î Kedkenî Hindistân'da yazılan tenkit eserlerinde yeni kelimeler icat etmeye Farsçada yontma anlamına gelen *tırâş-dâdegî* adının verildiğini bildirir (1390: 48-49). Farsçada bu tabir için *lafz tırâşîden* (sözcük yontmak) fiili de kullanılır. Şiirlerinde kendi icadı olan kelimelere en fazla yer veren şair Bîdil'dir<sup>371</sup>. Şefî'î Kedkenî onun ürettiği kelimelerden bazılarını dikkat çekmiştir: fırsat-kemîn, ibret-nigâh, cünûn-peymâne, tepiş-küdûret, töhmet-nişân, vahdet-kemîn vb. Bu kelimeler, Bîdil'in şiirlerinde görülen ibhâmın da önemli sebeplerinden biridir. Anadili Farsça olmayan Bîdil bu terkipleri dolayısıyla İranlı ve hatta kimi Hindistanlı

<sup>371</sup> Bîdil'in sadece Çehâr Unsûr adlı mesnevisinde ürettiği kelimeler ve yeni isim-sıfat tamlamalarını ele alan bir sözlük hazırlanmıştır. Söz konusu terkipler için bkz. Mâhcebin, 'Ömer (1387). *Terkîbât-i Hâs-i Bîdil*, Hâne-i Ferheng-i Cumhûrî-i İslâmî-i İran, Dehli-i Nev.



şairler tarafından tenkit edilmiştir. Söz konusu tenkitlerin esasını anadil konuşuru olmayan bir kişinin dil üzerinde herhangi bir tasarrufta bulunamayacağı düşüncesi oluşturmaktadır (1371: 21-22).

Anadili Farsça olmayan Fehîm-i Kadîm'in de Bîdil gibi yeni kelimeler ürettiği görülmektedir. Aşağıdaki beyitlerde bulunan “hâşâk-nişîn”, “tâk-nişîn”, “idrâk-nişîn” ve “çâk-nişîn” kelimeleri Farsça şiirlerde kullanılmamaktadır, “eflâk-nişîn” ise Fehîm'den çok sonra 19. asır şairlerinden Yâğmâ-yi Cendâkî ve Fûrûğî Bistâmî'nin şiirlerinde görülür<sup>372</sup>. Bu kelimelerin Fehîm tarafından icat edilmiş olması büyük bir olasılıktır. Fehîm'in söz konusu kelimeleri ilk beyitte bulunan “hâk-nişîn” kelimesinden icat ettiğini düşünüyoruz. Farsçada yaygın olarak kullanılan bu kelime “tozun toprağın içinde oturan” demektir. Mecazen “zelil, hor, hakîr” gibi anlamlara gelir. İlk mısrayı mecâzî anlamıyla alırsak şöyle bir anlam elde ederiz: “Ey gönül alevi! Tende hakir olduğun yeter”. Beyitte kullanılan “hâk” kelimesi Âdem'in topraktan yaratılışına telmihtir. İkinci mısra “eflâk-nişîn”e “hâk-nişîn” kelimesinden hareketle “gökyüzünde ikamet eden” anlamı verilebilir. İkinci mısra şöyle çevrilir: Âşıkın gönlünden yükselen ah dumanı gibi göklerde otur.” Şarin zihninde hakir olanı temsil eder toprak, arı ve temiz olanı temsil eden gökyüzüyle tezat içindedir. O hâlde “eflâk-nişîn”e mecazen “şerefli, onurlu” anlamları verilebilir. Beyitte tavsiye edilen düşünce kendi “bedeninin dışı”na çıkmak ve yeni ilişki biçimleri inşa etmektir. İlk beyitte gönül bir aleve benzetilmişti. İkinci beyitte bu imge sürdürülerek bu defa şimşeğe benzetilir. Şimşeğin “çerçöp, saman çöpü” anlamına gelen “hâşâk”la ilişkisi, içinde saman vb. çerçöpün de bulunduğu harmanlara yıldırım düşmesi inancından kaynaklanır<sup>373</sup>. Şair şebnemın goncayı yastık, güllü döşek yapıp keyfini sürmesine (teşhis) karşılık gönlüne çerçöp içinde oturmayı (hâşâk-nişîn) öğütler. Bununla birlikte yıldırım düştüğü çerçöpün yanmasına, yok olmasına sebep olur. Dolayısıyla çerçöple kastedilenin yine beden olduğu iddia edilebilir. Şair ilk beyitte gönlünü gökyüzünde ikamet etmeye davet etmişti. İkinci beyitte ise onu imha etmeye çağırır. “Hâşâk-nişîn”, hâk-nişîn” gibi “hakîr” manasına gelmekle birlikte yıldırımın düştüğü yer olması bakımından paradoksal olarak zelâletin yok olması anlamına da gelir. Beytin mantığı şöyledir: Kişi su olması dolayısıyla yıldırımla tezat oluşturan şebnem gibi arzularını tatmin ederek değil yıldırım gibi zelil olarak ancak şerefli olabilir. Üçüncü beyit düşünce ve hayret karşıtlığı üzerine kuruludur. Düşünce hayret vadisi içinde yolunu kaybetmiş bir kişi gibi

<sup>372</sup> Bu bilgi <https://ganjoor.net/> adresinden elde edilmiştir.

<sup>373</sup> Eski şiirde genellikle “berk-i harman-sûz” terkiibiyle genellikle bu duruma işaret edilir.

düşünülmüştür (teşhis). Gönül sırlarının anlamı kendi manasını ararken onu bütünlüğü içinde idrak edemediği için yolunu kaybetmiştir. Şair, gönlünü telaştan uzak olmaya ve tefekkür etmeye davet etmektedir. Zira ilk beyitte gökyüzüne çıkan gönül ikinci beyitte ise yeryüzüne inmişti. Gönlün kendini idrak etmesi için oturmaya, temkine ihtiyacı vardır. Temkin bulacağı yer ise “idrâk”tir. Dolayısıyla “idrâk-nişîn”e mecazen “kendi hakikatini kavrayarak temkine kavuşmuş kişi” anlamı verilebilir. “İdrâk-nişîn” birleşik kelimesi önceki örneklerden ilk kelimesinin soyut olmasıyla ayrılmaktadır. Beşinci beytin diliçi çevirisi şöyledir: “Ey bülbül! Daha ne kadar gülün başında sarhoş olacaksın? Git üzüm salkımı gibi bir köşeye çekil, asmada otur.” Beyitte açık bir şekilde görüldüğü gibi mecazen “uzlete çekilen kişi” anlamında gelen “gûşe-nîşîn” ile “tâk-nişîn” anlamca eşitlenmiştir. Bülbülün sarhoşluğu mecâzî aşkı sembolize eden şaraptan kaynaklanır, şair onu şarabın özüne yani asmada ikamet etmeye (hakîkî aşk) davet etmektedir. Son beyitte ise Fehîm şiirine bulduğu manalarla övünmektedir. Şair böyle manalar bulmanın gönlündeki ateşi söndürdüğünü söyler. “Ma’ni”ye benzetilen muhtemelen şairin sevgilisidir; sevgilisinin hayalinin de mana gibi gönlüne gelerek ateşini söndürmesini istemektedir. “Çâk-nişîn” kelime anlamı olarak yarıktan oturan, ikamet eden” anlamındadır. Mecazen şairin yaralı (çâk) gönlünde ikamet eden anlamına gelir. Fehîm’in icat ettiği bu kelimeler şiirin manasının Bîdil’in şiirlerinde olduğu gibi müphemleşmesine sebep olmaktadır.

Ey şu’le-i cân tende yeter *hâk-nişîn* ol  
 Dûd-ı dil-i ‘âşık gibi *eflâk-nişîn*/190-1  
 Şebnemdür iden goncayı bâlîn güli bister  
 Sen berksın ey dil yürî *hâşâk-nişîn* ol /190-2  
 Endîşeyi de vâdi-i hayretde güm itdün  
 Ey ma’ni-i esrâr-ı dîl *idrâk-nişîn* ol/190-3  
 Bülbül nice bir bîhüde mestî ser-i gülde  
 Var hûşe gibi gûşe-güzîn *tâk-nişîn* ol/190-4  
 Ey ma’ni gibi âb-zen-i sûz-ı Fehîmâ  
 Gel sînemüze şu’le-feşân *çâk-nişîn* ol/ 190-5

Fehîm sonuna geldiği kelimeyi ism-i mekân yapan Farsça “-âbâd, -zâr, -istân” eklerini kullanarak kendinden önceki şairlerde bulunmayan<sup>374</sup> yeni kelimeler türetmiştir: şu’le-zâr (50-5), harâb-âbâd, hurrem-âbâd. Söz konusu ekler geldiği kelimeyi sadece

<sup>374</sup> Söz konusu kelimeler Fehîm’in çağdaşı olan Nâ’îlî, Şehrî ve Vecdî gibi şairlerde de bulunur.

mekân ismi yapmaz; o şeyin o yerde çokça bulunduğunu da gösterir. Örneğin aşağıdaki beyitlerde bulunan “harâb-âbâd” ve “hurrem-âbâd” harab (yıkık, yıkıntı) ve hürrem (sevinç, saadet) çok olduğu yer anlamında gelir. İlk beyitte yer alan “ser-be-zânû olmak” deyimini “hüsrana, hayal kırıklığına uğramak; üzülme” anlamına gelen Farsça “ser be-zânû kerden (başını dizine koymak)” deyiminden ödünçlemedir. Harâb-âbâd aşağıdaki ilk beyitte dünyadan kinayedir. İlk beyitte şair dünyanın, başının altına bir kerpiç parçası bulup da koyamayacak kadar viran olduğunu belirtmek için (iğrak) harâb-âbâd kelimesini tercih etmiştir. İkinci beyitte yer alan “hurrem-âbâd” kelimesi ise meyhanedeki sevincin sınırsız olduğuna işaret etmek için seçilmiştir. Son beyitte bulunan “hande-sitân” birleşik kelimesi ise içlerinde en yeni olandır. Beyit günümüz Türkçesine aynı yadırgatıcı edayla şöyle çevrilebilir: “İçim dışım gül gibi *gülüştan* oldu. Kalbimin damarları zaferan mı oldu yoksa?”. Eskiler zaferanın (safran) yenilmesinin gülmeye sebep olduğuna inanırlardı<sup>375</sup>. Nitekim Fehîm’in aşağıdaki beytinde de buna telmihte bulunulmuştur. Fehîm, şairane bir iddia ile safranın güldürücü özelliğini kendi toprağından alacağını söyler.

Ben ölürsem bu neşât<sup>376</sup>-ı gam ile hande-künân  
Za’ferân vâye alur her çemen-i hâkünden/236-6

*Ben bu gam neşesiyle gülererek ölürsem safran toprağımda biten her çimenden nasibini alır.*

Şair, “hande-sitân oldı derûn u bîrûn” oldu diyerek bedeninin ve kalbinin yaralarla dolduğunu söylemek istemektedir. Yara gülen bir ağza benzetilmiştir<sup>377</sup>.

Ser-be-zânû mı olurduk bu *harâb-âbâdun*  
Zîr-i ser eyleyecek pâre-i hıştın görsek/172-4  
İmtizâc eyleye şâdî gam-ı câm u gam-ı mülk  
*Hurrem-âbâd-ı* harâbâtda Cemşîd olmaz/113-5  
Gül gibi *hande-sitân* oldı derûn u bîrûn  
Za’ferân oldı meger cümle reg ü rîşe-i dil/187-4

<sup>375</sup> Fehîm divanında “zaferân” geçtiği her yerde gülme ile ilişkilendirilmiştir:

Lâle-i deşt-i cünûn-ı za’ferân-hâsiyyetüm  
Dâg ile pürdür derûnum gerçi handândur lebüm/217-5  
Za’ferân itmiş derûn-ı goncada muzmer bahâr

Çihresin güller anuñün surh u handân gösterür/K. 10-11

<sup>376</sup> Bitkilerin bitmesi anlamına gelen “neş’ât”ta tevriye vardır.

<sup>377</sup> Urfî de yara ve ağız arasında benzer bir ilişki kurmuştur:

Kofl-i elmâs be-yârîd ki *zahm-i dil-i mâ*  
Ser-be-ser geşte dehen ber-ser-i güftâri hest/154-2

*Elmas bir anahtar getirin, gönüldeki yaramız baştan başa ağız oldu ve şimdi konuşma niyetinde!*

Aşağıdaki beyitte şair şarabın tesiriyle kızarıp yanmaya başlayan sevgilinin yüzünün kadehe yansıdığında şarabın “ateş dalgaları yükselten bir denize” döneceği mübalağasında bulunur. Beyitte yer alan *surh-reng-âmîz* ifadesi yüzün tamamen kızardığını ifade etmek için kullanılmıştır.

Tâbiş-i mey kim izârun *surh-reng-âmîz* ider

Aks-i rûyun sâgarı deryâ-yı âteş-hîz ider/53-1

Fehîm divanında sebk-i hindî şairleri öncesinde pek görülmeyen “-nâk” ekli kimi kelimeler de görülür: *tebessüm-nâk* (250-4), *hande-nâk* (92-2).

Fehîm divanında bulunan yeni birleşik kelimeler aşağıdaki gibidir: *istiğnâ-sipâh* (6-5), *rakîb-i dil-siyeh* (8-6), *matem-âşinâ*, *gam-âşinâ* (10-1), *leb-teşne-tîğ*, *zehr-âbe-ârzû*, *zemez-âşinâ* (10-2), *şebnem-âşinâ* (10-3), *merhem-âşinâ* (10-4), *germ-ihtilât* (11-4), *âşüfte-mağz* (18-2), *semender-fitrat*, *pervâne-meşreb*<sup>378</sup> (18-3), *tegâfûl-mezheb* (18-4), *germ-gavgâ* (19-1), *zîbâk-tînet* (20-6), *âştî-matlab* (24-4), *el-âmân-hâh* (24-5), *zîbâk-tabî’at* (29-1), *nâzûk-mizâc* (29-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) *şu’le-metâ* (35-4), *Mirrîh-nijâd* (38-1), *tîre-nihâd* (38-9), *dimâğ-âşinâ* (39-1), *nev-şarâbân* (42-2), *kâm-teşne* (44-4), *şu’le-zâr* (50-5), *sîne-zamîr* (54-4), *gül-güne-zen* (55-2), *destâr-şikeste* (57-2), *kâfûr-mizâc* (57-3), *silsile-zâd* (65-2), *güm-lâne* (67-5), *cünûn-peymûde* (68-2), *vuslat-taleb* (69-8), *râz-âşinâ* (73-3), *hayrân-nişîn* (82-4), *girîbân-zâde* (87-6), *şu’le-pûş* (88-2), *lâle-hîz* (90-1), *jâle-hîz* (90-2), *hâle-hîz* (90-3), *teb-hâle-hîz* (90-5), *şu’le-etvâr* (96-4), *âteş-nâk* (98-6) (99-3), *âşiyân-zâd* (98-6), *merhamet-âmîz* (100-6), *bülbül-terennüm* (103-2), *pertev-gedâyî* (103-3), *tîre-encüm* (103-4), *kemân-muztarib* (105-4), *hurşîd-sitân* (107-4), *gam-sipeh* (127-3), *Nîl-rân*, *tûfân-nişân* (127-4), *âteş-nâk* (128-3), *vücûd-âmîz* (130-1), *semender-fitrat* (131-6), *hayrân-nişîn* (132-4) *vîrâne-zâr* (132-5), *âteş-nâk* (135-5), *şu’le-nûş* (138-3), *cünûn-kible* (144-4), *has-pûş* (144-8), *sâlûs-metâ’* (147-7), *hüsn-metâ*<sup>379</sup> (150-3), *şule-zâr* (157-1), *leb-rîz-i nâle*, *şiven-tırâz* (159-8), *âşüfte-destâr*, *dimâğ-âşüfte* (165-5), *harâb-âbâd* (172-4), *pîç ü tâb-bahş* (173-2), *tecellî-zâr* (183-5), *rûh-zây* (191-6), *beste-zünnâr* (206-1), *sevdâ-leşker* (224-1), *tecellî-semer* (231-12), *Beytü’l-hazen-nişîn* (235-7), *şu’le-pîrâhen* (238-2), *şu’le-zâr* (241-2), *belâ-âb*, *kazâ-*

<sup>378</sup> Fehîm, “meşreb” redifli 18.’inci gazelinde de herne kadar yeni ifadelere rastlanmasa da maktûb terkipleri sıklıkla kullanmıştır. Redifte yer alan ifadelerin haricinde bu gazelde *âşüfte-mağz* (18-2), *semender-fitrat* (18-3), gibi yeni ifade biçimlerini görmek de mümkündür

<sup>379</sup> Divan neşrinde aşağıdaki gibiydi, anlama göre değiştirildi:

Ne şu’ledür o tecellî-fürûş-ı hüsn-i metâ’

Ki mihr gibi degüldür nikâbdan mahzûz/150-3

Anlamın “metanın güzelliği” değil de “metayı güzellik olan” olması gerekir.

cevher (242-2), silsile-zâd (zincire doğmuş “köle”) (243-8), fitne-semer (276-3), şu’le-zâr (291-3), hâr-best (291-5). pertev-gedâ (330-4).

Fehîm “dost” ve “düşman” kelimeleriyle birçok yeni kelime türetmiştir: belâ-dost (16-2), ziyâ-düşmen (16-4), sulh-düşmen, ceng-dost (24-1, 2, 3, 4, 5), âşinâ-düşmen (29-5), ihyâ-düşmen (34-4), vefâ-düşmen (37-2), âh-düşmen (50-3), hava-düşmen (164-1), kıyâmet-dost (230-1), merhem-düşmen (238-3), pîrehen-düşmen, kefen-düşmen (239-1), yâsemen-düşmen (239-2), encümen-düşmen (239-3), berhemendüşmen (239-4), beden-düşmen (239-5), çemen-düşmen (239-6), belâgat-dost, çemen-düşmen (239-7) ye’s-dost (248-2).

Urfî’nin gazellerinde de ondan önce kullanılmayan birçok birleşik kelime vardır. Mesela hüsrânını ve gamının yoğunluğunu anlatmak için şikest-âbâd (261-4) ve gam-âbâd (486 ve 487-2) kelimelerine yer verir. Aşağıdaki beyitte “gam-âbâd” şairin gönlü için kullanılmıştır:

Bî-gam ne-nişestîm velî şükr ki mâ-râ

Hergiz gam-i dünyâ be-gam-âbâd ne-yâyed/486 ve 487-2

*Gamsız oturmamak oturmasına ya şükür ki*

*Dünya gamı gam yurdumuza uğramıyor hiç*

Aşağıdaki beyitte bulunan “nihâyet-sûz” kelimesinin kelime anlamı “sınırı yakan”dır. Kelime “mevc-i bahr-i nihâyet-sûz (sınırı yakan denizin dalgası)” tamlaması içinde bulunur. Bu hâliyle paradoksal bir imge sayılabilir ancak Urfî birçok beytinde “sûhten” fiilini istiareli olarak “yok etmek” anlamında kullanır. O hâlde kelimeye sınırları “yok eden; sınırsız” anlamı verilebilir. İkinci beyitte yer alan “zahm-firîb”in literal çevirisi “yarayı aldatan”dır. Söz konusu kelimeyle ifade edilmek istenen tuzun yarayı iyileştirmedeği sadece oyaladığıdır. Dolayısıyla “yarayı oyalayan” şeklinde çevrilebilir.

Bahr-i ‘aşk-est in, dilâ, endîşe-i sâhil me-kon

Mevc-i in bahr-i nihâyet-sûz-râ sâhil gom-est/140-5

*İşte aşk denizinin ortasındasın, sahile ulaşmayı düşünme hiç*

*Sınırları yok eden bu denizde dalganın varacağı bir sahil yok*

Şerm dâr ey nemek, in zahm-firîbî bugzâr

Ki dil-i zahm-i men enbâşte-i nişter-est/144-4

*Ey tuz! Bırak yarayı oyalamayı, kendinden utan!*

*Sağalmaz, neşterle doludur ağzına kadar benim yaram*

Urfi'nin şiirlerinde “nîşter” kelimesi en çok kullanılan kelimelerden biridir. Söz konusu kelime ızdırabı için adeta bir sembol olmuştur. Aşağıdaki beyitte bulunan “nîşter-zâr” kelimesi, neşterin çok bulunduğu yer anlamına gelir. Şair gönlündeki yaraların çokluğundan ötürü onu “neşterlik”e benzetmiştir. İkinci beyitte ise şair “kirişme (naz)”a bir yer tahsis ederek “kirişme-zâr” kelimesini icat etmiştir. Beyitten anlaşıldığına göre “kirişme-zâr” kiralanan bir mekândır. Beyitteki bir başka yeni birleşik kelime “kirişme-rîz”dir. “Kirişme rîhten (kirişme dökmek “işvelenmek”)” fiilinden gelen bu kelime mecazen çok “nazlanan, nazlı” manasına gelir. Üçüncü beyitte ise “zahm-kârî (yara işlemeciliği veya yara işlemeciliği ürünü)” birleşik kelimesi telkârî, mînâkârî (çini işlemeciliği) gibi bir kelimelidir. Şair kendini yaralarını işleyen bir zanaatkâr olarak sunmaktadır. Son beyitte ise şair “merhem-kede” kelimesini icat eder. Kelime merhem-kede-i aşk tamlaması içinde bulunur. Söz konusu tamlama “aşkın merhemhanesi” şeklinde tercüme edilebilir. Beyitte paradoksal bir imaj bulunmaktadır: aşkın merhemliğinde elmas tozu satılır. Aşk merhemhanesinde “iyileşmek” “yaralanmak”la eş anlamdadır. Açık yaralar üzerinde kullanılırsa yarayı azdıran bir özelliğe sahip olan elmas tozu işkencede kullanılır. Eskiler elmasın zehirleyici bir özelliği olduğuna inanırlar. Kısaca şair derdinin daha çok artması için “merhemhane”ye gitmek istemektedir.

Be-hiştem hârhâr-i ‘âfiyet, sîr-âb-i gam geçtem

Güzeşt ez-nîşter-zâr-i dilem, sad çeşme nûş âmed/290-5

*Sihhat endişesini, dağdağasını bırakıp gamın suyuna kandım*

*Gönlümün neşterliğinden geçip yüzlerce şerbet çeşmesine vardım*

*Kirişme-rîziyet ez-had güzeşt ber-dilhâ*

*Kirişme-zâr-i tu-râ men icâre hâhem kerd/474-4*

*Döktüğün nazlara artık gönüllerin gücü yetmiyor*

*Nazlarının evini bundan böyle ben kiralayacağım*

*Ber-zahm-kâriyem çi nehî merhem-i ümîd*

*Zahm-i diger, ki kâr birûn ez-terahhum-est/122-7*

*Yaralarımın işine neden ümit merhemini sürüyorsun*

*Bir yara daha gönder, iş acımanın ötesine geçti artık*

*Ger râh be-merhem-kede-i ‘aşk be-yâbî*

*Elmâs be-nih ber-dil-i efgâr u diger hîç/263-2*

*Eğer aşkın merhemhanesine yolun düşerse*

*Elmas tozundan başkasını sürme yaralı gönlüne*

Heves-nâk (772-5), hande-nâk (579-3), girye-nâk (581-7) “-nâk”sonekli kelimeler Urfi’den önce pek kullanılmayan yeni ifadelerdir.

Urfi’nin gazellerinde bulunan yeni birleşik kelimeler aşağıdaki gibidir: selâmet-esâs (20-5), melâmet-sipâs (20-8), gam-şümâr (21-4), şehâdet-ârzû (54-3), hengâme-çîn (110-6), zahm-kâri (122-7), nihâyet-sûz (140-5), hüçûm-i çâre-endîşî (140-7), zahm-firîbî (144-4), dûd-i mağz-tırâş, merhem-kede (263-2), şikest-âbâd (261-4), günâh-pîşe (266-7), nîşter-zâr (290-5), bîgânegî-âmuz (295-9), küfr-âbâd (316-8), havsala-sûz (339-2), girân-tahammül (355-5), kirişme-zâr (474-4), gam-âbâd (486 ve 487-2), tünd-kahr (509-1), ‘işve-kîş (511-1), meykede-âşûb (517-2), ‘işve-âyîn (530-1), iyş-âbâd (530-3), âşûb-âyîn (530-6), hande-nâk (579-3), girye-nâk (581-7), şu’le-güdâz (586-1), zebâne-sûz (586-1), behâne-sûz (586-2), ‘âfiyet-zâr (679-6), rağbet-engîzî (740-3), düşmen-tırâş (753-2), kirişme-rîz, şu’le-zâr (756-5), heves-nâk (772-5), gâfil-nihâd (837-3), tebessüm-gûne (837-5), ‘işve-nümâ (859-1), gile-senc (881-4) (Âlâştî, 1384: 92-93).

Urfi’nin gazellerinde de Fehîm’de olduğu gibi “dost” ve “düşman” kelimeleriyle yapılan birleşik kelimeler bulunur. Örneğin, aşağıdaki beyitte gönlün sıfatı olarak kullanılan “sîne-düşmen (göğsüne düşman olan)” kelimesi mecazen “gönülde kalmayan, gönülden ayrılan” manasında kullanılmıştır. Şair icat ettiği bu kelimeyle âşıklık hâlinin (bî-dilî) daimi olduğunu ifade etmektedir.

Goftî çi tâyir-est dil-i sîne-düşmenet

Âteş be-hîş der zede vü âşiyâne sûz/586-4

*Sinene düşman gönlün nasıl bir kuş diyorsun*

*Kendini ateşe vermiş, yuvasını yakmış böyle*

Urfi’nin gazellerinde “dost” ve “düşman” kelimeleriyle yapılan bazı birleşik kelimeler: temâşâ-dustî (13-10), dost-düşmen (60-2), vefâ-düşmen (146-5), fitne-dost (300-3), kâm-dost (521-2), düzeh-âşâm (584-3), melâmet-dustî (584-7), sîne-düşmen (586-4), melâmet-dost (589-6), zemzeme-düşmen (635-5), bîmâr-dost (753-1), âzâr-dost (753-2), girye-i bisyâr-dost (753-3), subha-düşmen (753-4), zünnâr-dost (753-4), zinhâr-dost (753-5), tevbe-düşmen (780-3), kadeh-dost (780-3), nezzâre-düşmen (833-7), nigâh-dost (833-7), (Âlâştî, 1384: 93).

Urfi’nin şiirlerinde görülen ilginç terkip biçimlerinden biri de

Ez-mey-kede bordîm du sad şişe dil be-mescid

Yek şişe dil ber ser-i râhî ne-şikestîm/681-4

*Meyhaneden mescide yüzlerce şişe götürdük*

*Bir şişe gönlü bile kırmadan yolda götürdük*

### 3.5.2.3.2. İsim ve Sıfat Tamlamaları

Urfî ve Fehîm'in gazellerinde görülen isim ve sıfat tamlamaları birleşik kelimelerde olduğu gibi imgenin sıkıştırılmış bir şekilde sunulmasına hizmet eder. İsim tamlamaları çoğu durumda isim istiarelerinin oluşmasına, sıfat tamlamaları tahyîlî teşbihlerin yaratılmasına vesile olur. Bunlar "isim istiaresi" ve "tahyîlî teşbih" başlıklarında değerlendirildiği için bir fikir vermesi bakımından her iki şaire ait isim ve sıfat tamlamalarından özgün olanlarını aşağıda bir liste hâlinde sunuyoruz.

Urfî'nin sıfat tamlamaları: dil-i âşık-günâh (46-1), dil-i endûh-pîşe (48-1), serv-i çemen-tırâz (50-1), gamze-i tîz-dest (54-3), zülf-i şiken-furûş (54-5), gamze-i merdüm-şikâr (109-5), hüsn-i 'işve-hîz (129-2), terâne-i gile-âlûd-ı zâğ (137-2), nigâh-i çekîde (186-5), kurb-i edeb-pîşe (266-4), leb-i şiven-tırâz (327-5), melâl-i terâvet-güdâz (335-7), hoy-feşânî-i pîşânî-i hayâ (342-12), sulh-i nâz-âlûd (478-3), fâhte-i serv-der-âğûş (504-7), 'işve-i ümmîd-güdâz (518-3), gamze-i zinhâr-dost (631-4), sûfi-i bâde-nihân-keş (631-10), zahm-i lezzet-cû (644-2), sürûd-i sûfi-âşûb (660-3), tab'-i ma'nî-zâ (733-9), gubâr-i nâsiye-âşûb (815-3), sulh-i nâz-âmîz (Urfî-i Şîrâzî, 1378: 880), (Âlâstî, 1384: 93).

Fehîm'in sıfat tamlamaları: şâh-ı tegâfûl-sipeh-i mülket-i işve (22-3), bâde-i hasret-humâr (25-3), nişter-i nâzûk-mizâc (29-6), sâ'ika-i hâne-ber-endâz-ı verâ', barîka-i hürmen-i zühd ü zühhâd (38-3), gül-gûne-zen-i çihre-i berg-i semen (55-2), deşt-i cünûn-peymûde (68-2), bûy-i râz-âşînâ (73-3), gül-berg-i semen-bîze (67-4), bülbül-i güm-lâne (67-5), gamze-i merdüm-firîb (87-2), şûh-ı girîbân-zâdedür (87-6), bülbül-i destân-zen-i efsûs (102-1), ey tıfl-ı nagam-perver-i nâz (105-4), rûy-ı 'arak-nâk-i hayâ-perver (105-5), çeşm-i deryâ-bâr (127-2), hurşîd-i nûr-bâhte-i âsumân-ı ye's (136-5), sâkî-i peymâne-dih-i bezm-i sürûş (144-3), kâle-fürûşende-i bâzâr-ı riyâ (144-6), müflis-i nakd-ı dil ü sâlûs-metâ' (144-7), gark-ı bahr-ı arâk-ı şerm (144-10), mevc-i enberîn (157-2), nâhudâ-yı yem-i belâ-mevc (204-6) murg-ı şâdî-i gam-safîr (206-6), ahter-i âsumân-mesîr (206-7), âsumân-ı halel-pezir (206-8), âyîne-i bîdâr (218-4), bahr-ı sim-âb-ı cünûn (223-5), hande-i dendân-nümâ (225-3), gedâ-yı hâne-sûz (238-2), âb-ı şu'le-âmîz (240-2), şemşîr-i belâ-âb u kazâ-cevher (242-2), cân-ı hasret-perver (248-3), ka'r-nişîn-i yem-i derd (268-6), sade-f-nişîn-i künc-i ferâg (286-3).

Urfî'nin İsim Tamlamaları: tâziyâne-i teşvîk-i dâğ (762-1), perde-bâf-i derîçe-i dil (245-5), zehr-i sitem-perverde (24-2), ârmîdenhâ-yı hayrânî (271-4), bâtıl-nâme-i sihr ü füsün (281-7), Lezzet-çekânî-i gam (286-4), mecmû'a-sâz-i 'aşk (331-5), ser-cûş-i lezzet-i gam (354-6), terâviş-i düşnâm (420-3), kadeh-nûş-i zevk (519-5), hande-i



gülbâ-yi bed-nâmî (525-5), nîm-şive-i düşnâm (529-7), hırka-şikâfân-i şevk (638-2), deryâ-hîz-i eşk (695-3), düşmen-tırâş-i hâtır (753-2), mest-i semâ'-i mâtem (758-3), (Âlâştî, 1384: 94).

Fehîm'in İsim Tamlamaları: hâne-ber-endâz-ı Mesîh (34-2), dil-i divâne-tavr (46-5), sipeh-i tîğ-be-kef (49-4), şem'-i âh-düşmen (50-3), câm-i leb-rîz-i ecel (52-2), mevc-i şerer, cevher-i tîğ-i nefes (57-1), silsile-zâd-ı harîm-i zülf-i dırâz (65-2), herze-gerd-i 'âlem-i 'aşk (65-9), edeb-ârâ-yı leb (66-14), silsile-cünbâni-i şevk (67-3), yâsemin-efşâni-i eşk (67-4), hayrân-nişîn-i gûşe-i zindân-ı gurbet (82-4), zînet-fezâ-yı bâzû-yı i'câz (93-7), âyîne-dâr-ı ma'nî, büt-nigâr-ı ma'nî (97-1), âşiyân-sâz-ı gülbün-i lafz, 'andelîb-i bahâr-ı ma'nî (97-3), şebnem-i lâle-zâr-ı ma'nî (97-4), âşiyân-zâd-ı dil (98-6), câme-hâb-ı nigâr-ı ma'nî (97-5), düdmân-pîrâ-yı dūzah (98-3), hâne-zâd-ı pertev-i idrâk (99-1), hem-âğûş-ı tebessüm (103-1), çemen-pîrâ-yı bâğ-ı hüsn (103-2), kıymet-i dil-i 'âşık-şinâs (108-5), zehr-âbe-nûşân-ı gam (128-5), müsâfir-i 'ummân-ı gurbet, gird-bâd-ı bâdiye-gerdân-ı gurbet (132-1), vâdi-neverd-i hâne-be-dûşân-ı gurbet (132-2), hayrân-nişîn-i gûşe-i zindân-ı gurbetüz (132-4), büt-hâne-kün-i Ka'be-i islâm-penâh (144-3), perde-der-i 'ismet-i nâkûs-fürûş (144-7), deryûze-ger-i mâye-i pîrâye-i hüsn (181-3), ra'şe-rîz-i şu'le-i âh (238-1), silsile-zâd-ı harem-i turra (243-8), hoş-dimâğ-i ârzû (248-2), ârzû-senc-i ferâğ-ı ârzû (248-3), dil-i ye's-ülfet-i nâdide-rûy-ı ârzû (249-1).

#### 3.5.2.4. Urfî ve Fehîm'in Gazellerinde İğrak

Hint üslubunun onu diğer üsluplardan ayıran başat özelliği *istiare-i ba'id ve garîbe* kendinden önceki üsluplara göre daha fazla yer vermesidir. Hint üslubu şairlerinin bu istiarede ısrar etmeleri, şiirlerinde görülen iğrakın asıl sebebidir. Çalışmamıza konu olan her iki şairin de sebk-i Hindî şairleri olması nedeniyle mübalağa konusunda gerekli açıklamaların yapılması gereklidir.

Arap belagatinde bedî kısmında ele alınan mübalağa, lügatlerde *bütîn gücünü sarfetme, elinden geleni yapma* anlamına gelir. Edebî bir terim olarak ise bir vasıf, fiil veya durumu gerçekleşmesi zor, hatta imkânsız dereceye çıkararak ifade etmektir. Kimi durumlarda hakikatin bir ifadesi de olan mübalağa medih, hiciv, tasvir vb. temalarda vazgeçilmez bir belagat unsurudur (Saraç, 2015: 219; Bulut, 2019: 344-45). Hâkânî'nin kendisine ihsan edilen bir mülke el konması üzerine yazdığı bir kasidesinde yer alan aşağıdaki beyitlerde mübalağa için söylenenlerin bir özetini bulmak mümkündür:

Şâh-râ tâc-i senâ dâdem ne-hâhem bâz hâst

Şeh me-râ nânî ki dâd bâz mî-hâhed revâ'st

*Şaha övgü tacını verdim, geri istemeyeceğim*

*Şahın bana verdiği ekmeği istemesi peki layık mı?*

Şâh tâc-i yek du kişver dâşt lîk ez-elfâz-i men

Tâc-dâr-i heft kişver şod be-tâcî k'ez-senâ'st

*Şah ancak birkaç ülkenin tacına sahipti, sözlerim sayesinde*

*Yedi diyarın tacına sahip oldu övgüden yapılmış bir taçla*

Şeh me-râ nân dâd u men cân dâdemeş ya'nî suhen

Nân-i û tohmî-est fânî cân-i men genc-i bekâ'st (Hâkânî-i Şîrvânî, 1372: 87)

*Şah bana ekmeği verdi ben can verdim ona, yani şiirimi*

*Onun verdiği ekmeği bir tohum, fani; benim verdiğim, can, sonsuzluk hazinesi*

Mübalağanın övgü veya hicivde kullanıldığını söylemiştik. Bir şikâyet kasidesinden (kasîde-i şekvâiyye) alınan yukarıdaki beyitlerde Hâkânî, iki defa kendisine verilenin “bir ekmeği” olduğunu söylüyor. Daha önce şahın kendisine bağışladığı bir mülk için bu tabiri kullanması şiiri hicve yaklaştırıyor. Harzemşahlar İmparatorluğu şahının (büyük ihtimalle devrinde hapse atıldığı şah Ahsitân) bir iki ülkeye sahip olduğunu söylemesi de bu türdendir. Yine ikinci beyitteki sözlerinin şahı yedi diyarın (bütün dünyanın) padişahı yaptığı şeklindeki mübalağası önceki kasidelerinde (medih) aşırı mübalağalar yaptığına da işaret etmektedir. Propaganda metinleri olarak da değerlendirilebilecek medih türündeki kasidelerin amaçlarından biri de budur.

Mübalağa üç kısımda değerlendirilir: Tebliğ, iğrâk ve gulüvv. Var olan veya varolduğu iddia edilen durum aklın kabul edeceği bir derecede ise (aklen mümkün ise) veya geçmişte olduğu görülmüş ise (âdeten mümkün ise) tebliğ; olduğu hiç görülmemiş, ama aklen olabilir ise iğrâk; akıl ne geçmişte ne de gelecekte olabileceğini kabul ediyor ise gulüvv adını alır (Saraç, 2015: 220; Bulut, 2019: 345-46). Birçok belagat eserinde bu üçlü tasnif yapılmakla beraber âdeten mümkün olmanın ne olduğu açık bir şekilde ortaya konmamıştır. Saraç, gördüğümüz gibi bunu bir durumun geçmişte olup olmaması ile açıklamaktadır. Hemen farkedileceği gibi bu yorum işi muğlak hâle getirmektedir. Geçmişte nadiren de olsa görülmüş bir durum mübalağayı tebliğ sınıfına mı sokar? Bu soruya verilecek cevaplar kişiden kişiye değişebilir ancak şiirin üretildiği zamanının toplumsal ve kültürel durumunu bilmek şiiri yorumlayabilmek için ilk adımdır.

Mübalağa türlerinden ilk ikisi, tebliğ ve iğrak mutlak olarak makbul görülür (Muhammed Hâdî, 1376: 339). Gulüvvün makbul görülmesi için etkileyici bir hayâl

ihativa etmesi gerekmektedir. Hayâlin etkileyici olup olmadığı tamamen okuyucunun zevk-i selîmine kalmaktadır (Saraç, 2015: 219). Zevk-i selimi belirleyen etmen nedir? Bir hayâlin âdeten (gündelik hayattaki tecrübeler) ve aklen (akla yatkın) mümkün olmaması hangi şartlarda onu makbul yapar? Bir çağ için âdeten ve aklen mümkün olmayan bir başka çağ için mümkün olabilir. Belagat eserlerinin bazılarında gulûv olarak değerlendirilen bir beyit diğerinde (genellikle daha yeni olanında) iğrak sayılabilir. Dolayısıyla her çağın kendine ait bir zevk-i selimî -*bunu edebî geleneğin kendisinin de mübalağa tasnifinde kullanılan âdet kavramına dâhil edilebileceğini düşünerek söylüyoruz*- ve “mümkün”ü olduğunu kabul etmek gerekir. Kısacası her çağın, coğrafyanın veya zümrenin kendine has inançları veya edebî zevki hayalin aklen ve âdeten mümkün olup olmadığını belirleyen asıl ölçüttür. Örneğin, “gök cisimleri aşk sebebiyle dönüyor” diyen bir sufiye göre cümlesinde herhangi bir mübalağa yoktur çünkü evrenin varoluşunu “aşk”a bağlayan metafizik bir inanışa sahiptir.

Söz konusu muğlaklığı bir ölçüde azaltmak için âdeten mümkün olanı, bir durumun görülüp görülmediğiyle veya aklen mümkün olanı soyut mantıkla sınırlamayıp bunları bir devrin inaçlarının ve geleneklerinin tamamı şeklinde ele almak gerekir. Şems-i Kays’ın makbul olmayan mübalağaya örnek olarak verdiği Enverî’ye ait aşağıdaki beyitlere yönelik eleştirileri bu durumu açık bir şekilde göstermektedir:

Zihî dest-i tu ber-ser-i âferîniş

Vücûd-i tu ser-defter-i âferîniş

*Ey yaratılışın başlangıcında eli olan; varlığı, yaratılışın rehberi olan!*

Kazâ hitâbhâ kerde der-milk ü millet

Be-nâm-i tu ber-minber-i âferîniş

*Kader, senin adına yaratılışın minberinde ülkeye ve halka vaazlar verdi.*

Çihil sâl meşşâta-i kevn kerde

Rüsûm-i tu-râ zîver-i âferîniş

*Dünyanın süsleyicisi kırk yıl senin kanunlarını yaratılışın süsü yaptı.*

Eger fazla-i gevher-i tu ne-bûdî

Hakîr âmedî gevher-i âferîniş (Şems-i Kays, 1909: 329)

*Eğer senin cevherin olmasaydı yaratılışın cevheri değersiz olurdu.*

Şems-i Kays, Nasirü’-d-dîn Tâhir b. Muzaffer için söylenen bu ve buna benzer beyitlerdeki mübalağaların sadece peygamber için söylenmesinin uygun olacağını ve yukarıdaki beyitlerin medihin sınırlarını aştığını (*ifrat*) belirtmektedir. Fuzûlî’ye ait

aşağıdaki beyit de Enverî'nin beyti gibi makbûl olmayan mübalağalar arasında sayılmıştır:

Tasavvur eylemek olmaz sana mânend bir kâmil

Hemânâ sende hatm olmuş kemâl-i kudret-i bâri

Saraç yukarıdaki beytin “*bu mısradaki dile getirilen düşüncenin bir hüküm tarzında ifade edildiği, bir ihtiyat payı bırakılmadığı, bir benzetme veya güzel hayâl barındırmadığı*” gerekçesiyle makbul görülmediğini söyler (Saraç, 2015: 222). Saraç, özellikle gulüvde teşbih maksadının gözetildiğinin açık olmasının beklendiğini de ekler (2015:220), Fuzûlî'nin beytinde bu da yoktur. Şems-i Kays'nin Enverî'nin beytine yönelttiği eleştiriler bu beyte de yöneltilebilir. Kays'ın ifadelerinde görüldüğü gibi bir beyitteki mübalağanın makbul olup olmaması sadece daha önce görülüp görülmemesine veya mantıken mümkün olup olmamasına göre değerlendirilmiyor aynı zamanda inançlarla olan ilişkisi de beyitte yer alan mübalağayı değerlendirmede bir ölçüt oluyor.

Belagat kitaplarında karşımıza çıktığı şekliyle İslamî edebiyatlarda edebiyat ile edebînin sıkı bir ilişkisi vardır. Türk edebiyatında bu ilişki Servet-i Fünûn dönemine kadar devam eder. Namık Kemal'in edebiyatta aradığı gayelerin başlıcası “tehzib-i ahlâk”tır (Bilgegil, 2015: 22). Avrupa'nın belagata karşı bir edebiyat geliştirdiği bir dönemde ısrarla bir belagat kitabının yazılmasını istemesi bu ilişkinin bir sonucudur. Dönemin edebînin değişmesiyle edebiyatta kullanılan mübalağalara bakış açısı da değişmiştir. Eski şairlerin mübalağalarını aklen mümkün bulmayan Namık Kemal mübalağaların akla uygun (gulüvv derecesine çıkmayan) olmasını ister.<sup>380</sup> Ancak “akla uygun” tabirini Tanzimat döneminin “aklına ve edebine uygun” şeklinde anlamak gerekir. Servet-i Fünûn şairlerinden olan Tevfik Fikret ise bu konuda daha Avrupaî bir görüşe sahiptir: “... Birçoğu aradığını onlarda buluyor. Böyle olduğu hâlde artık tutup da: ‘fesâhatle kelime, kelâm, mütekellim muttasıf olur, kelime-i fasîha...’ diye boşboğazlık nasıl ederim? Bunlar mutlaka lâzımsa varsın başkaları okusun.” “... hâlbuki ahlak başka edebiyat başkadır. Hâlbuki şu fikrin sû-i tefsir edilmesinden ihtizâren şunu da ilâve edelim ki edebiyâtla ahlâk ayrı ayrı şeyler demekle edebiyât ahlâksızlık demek kasdolunmuyor.” (Bilgegil, 2015: 28-29).

Mübalağanın yukarıda bahsedilen üçlü tasnifine ilk dönemde yazılan Farsça belagat kitaplarında rastlanmaz. Bu kitaplarda mübalağa bahsi, iğrâk başlığı altında

380 “‘İşte nazar-ı istihfâf-ı âlilerine mazhar olacak kadar olsun nâmları söylenen edebiyat-ı sahîha’ tarafdârları lisânımıza mübâlağanın makbûl ve mâkûl olan hadlerden tecâvüzedip de medhûl olan gulüvv mertebesine vararak, müdrikât beşerîyyeyi harâb edercesine edebiyât nâmına bir cihân-ı vehmiyyâtın vüdûnuna meydân verilmemesi ârzûy-i hâlisânesindedir” (Bilgegil, 2015: 21).

incelenir; mübalağa, iğrâk ve gulüvv birbirinin yerine kullanılır (Hümâyî, 1379:173-74). Bununla birlikte kendilerinden sonraki eserlerde olduğu gibi makbûl ve merdûd ayrımı bunlarda da vardır. Hümâyî kendi belağat kitabında konuyu mübâlağa ve iğrâk başlığı altında ele alır. Mübâlağa ve iğrâkı bir tutarken gulüvvü diğer belağatçiler gibi tanımlar (Hümâyî, 1379: 171).

Belagat, kanunlarına uyulması gereken bir padişah olarak görülse de farklı dönemlerde yaşamış onlarca şairin memduhlarını överken Enverî ve Fuzûlî'nin yukarıdaki beyitlerine benzer mübalağalara başvurdukları da bir gerçektir. Bu tür mübalağalar her ne kadar edep dışı addedilse de, şairler için asıl eleştirmen olan padişah ve çevresindeki insanlar bunları makbul görüyor ve beğeniyor olmalı. Kendi zevkini değerlendirecek ölçütleri de kendi yaratan şairlerin diğer şairler üzerindeki etkisinin belağat kitaplarında yer alan teorik bilgilerden daha fazla olduğunu yine etkilenen şairlerin divanlarından anlayabiliyoruz. Saraç, “mübalağaya verilen önem[in] benimsenen edebî tarz, ekol ve devrin hâkim edebî anlayışı ile de ilişkili” olduğunu söyler (2015:220). Bazı edebî tarzlarda, örneğin sebk-i Hindî’de, gulüv türü mübalağaların -gazelerde bile görülen- yoğun kullanımını bunun bir örneğidir. Edebî türlerin (kaside, gazel vs.) de mübalağa çeşitlerinin kullanımını üzerinde etkisinin olduğunu Saraç’ın bu görüşüne eklemek gerekir.

Bu başlığı, istiare-mübalağa arasındaki ilişkiyi aydınlatan örneklerle kapatıyoruz. Birbirinden farklı üslup ve dönemlerden alınmış aynı konuyu işleyen aşağıdaki beyitler, belağat kitaplarından alınmıştır. Beyitleri kronolojik esasa göre sunuyoruz:

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنَ تَوْرٍ وَ نَعَجَةٍ  
دِرَاكًا فَلَمْ يُنْضَخْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلْ

“(O at) yaban öküzüyle yaban ineğini birbiri ardına avlamıştır da, yıkanacak kadar terlememiştir bile.” (Bulut, 2019: 345).

İmrül’l-Kays’a ait olan yukarıdaki beyit, belağat kitaplarında tebliğ örneği olarak verilir ve herhangi bir istiare içermez.

عَدَدَتْ سَنَابِكُهَا عَلَيْهَا عَثِيرًا  
لَوْ تَبَتَّغَى عَنَّا عَلَيْهِ لِأَمْكِنَا

“(O atların) turnakları o kadar toz bağlamıştı ki

O tozların üzerinde koşmak isteseler elbette mümkün olurdu”<sup>381</sup> (Bulut, 2019: 347).

381 Envârü'l-Belâğa'da Mütenebbî'nin beytiyle Şehnâme'den alınan aşağıdaki beytin benzer olduğu söylenir:

Fars ve Türk şairlerin övgüsünü kazanmış ve mübalağa konusunda İranlı (Hâkânî, Enverî vb.) birçok şairin taklit ettiği bir şair olan Mütenebbî'ye ait olan bu beyit belâgat kitaplarında gulûv örneği olarak verilir. İmrül'l-Kays'da böylesi bir mübalağayı bulmak herhâlde imkânsızdır. Enverî-i Ebiverdî'ye ait olan aşağıdaki beyitlerde ise Mütenebbî'nin mübalağa üslubu devam ettirilir:

Tebârekallâh ez-ân âb-seyr-i âteş-fi'l

Ki bâ-rikâb-i tu hâk-est u bâ-'inân-i tu hevâ'st

*Ateş tavırlı, su gibi akan o ata maşallah! Senin üzengindeyken toprak gibi uysal, dizginindeyken hava gibi uçucu.*

Be-vakt-i reften u tay kerden mesâlik-i mülk

Hevâş füdfüd u deryâ serâb u kuh sahrâ'st

*Ülkenin konak yerlerini katettiği zaman havayı çöle, denizi seraba ve dağı ovaya çevirir.*

Cihân-neverdî k'imrûzeş er ber engîzî

Be-'âlemiyet resâned ki ender-û ferdâ'st (Kays-i Râzî, 1909: 333)

*Dünyayı dolaşan öyle bir at ki onu bugün koştursan seni yarının yaşadığı bir âleme götürür.*

Şiirlerinde sıklıkla kendine has yeni manalar, imgeler bulduğu için Hallâk-ı Ma'ânî lakabıyla anılan Kemâl-i Isfâhânî'nin aşağıdaki beytinde ise mübalağanın temelini "dırâzî-i ümmîd" isim istiaresi oluşturur. Ümit ölçülebilir bir nesne gibi düşünülmüştür:

Tekâverî ki be-yek hamle zîr-i pây âred

Ger ez-dırâzî-i ümmîd bâşedeş meydân/Kemâl-i Isfâhânî (Kays-i Râzî, 1909: 333)

*Ümidin uzunluğunca olsa bile meydan, tek hamlede ayağının altına alır, öyle yüğrük bir attır.*

Son olarak *Envârü'l-Belâğa*'da gulüvv örneği olarak verilen Urffî'ye ait aşağıdaki beyitlerde ise mübalağa konusunda diğer şairlerden daha öteye gidildiği görülebilir. İlk beyitte Enverî'nin son beytindeki mübalağa aşılmış ve atın hızı son

---

Zi-sümm-i sûtûrân der-ân pehn-deşt

Zemîn şeş şod u âsmân geşt heşt/Firdevsî (Muhammed Hâdî, 1376: 340)

*Atların tırnaklarından (çıkan tozlardan) o geniş ovada, yeryüzü altı, gökyüzü sekiz oldu.*

Ortaçağda yeryüzünün yedi iklim ve gökyüzünün yedi kat (heft peyker) olduğuna inanılırdı. Firdevsî bu meşhur beytinde atların kaldırdığı tozun dünyanın bir katını eksilttiği ve gökyüzüne yeni bir kat eklediği mübalağasında bulunur.

noktasına çıkarılmıştır. İkinci beyitte ise ezelden ebede, ebedden ezele gidiş süresinin kısalığı vurgulanmıştır.

Ân sebük-seyr ki ger germ-‘inâneş sâzî

Ez-ezel sûy-i ebed ve’z-ebed âyed be-ezel

*Dizginlere yüklenip koştursan o rüzgâr ayaklıy, ezelden ebede, ebedden ezele gidip gelir.*

Katrehâ k’eş dem-i reften çeked ez-pîşânî

Şebnem-âsâş nişîned geh-i ric’at be-kefel (Muhammed Hâdî, 1376: 339)

*Giderken alnından dökülen ter damlaları, dönüş ânında çiğ taneleri gibi sağırsına konar.*

Envârül’l-Belâğa’ya alınmayan ve aynı kasidede yukarıdaki beyitlerden sonra gelen aşağıdaki beyit ise atın hızını tasvirde belki de daha da ileriye gider: Atın hızına Azrail bile erişemez. Beyitte bulunan “dest-i ecel” isim istiaresi beyitteki mübalağının oluşmasını temin etmiştir. Reşîdü’-d-dîn Vatvat iğrâkî “*bir durumu, o durumun sıfatının gâyesine yani sınırına götürmek*” olarak tanımlar. Urfi’nin aşağıdaki beytinde bu gaye açılmış ve “ecel” kavramı tenzil edilmiştir. Dolayısıyla beyitte tenzîlî teşhis de vardır.

Ger ser-i hasm-i tu bendend be-pâyeş dem-i nez’

Tâ kıyâmet be-gelûyeş ne-resed dest-i ecel (Urfi-i Şîrâzî, 1378b: 228)

*(Senin atının) ayağına hasminin başını bağlasalar can çekişirken, ecelin eli, kıyamete kadar boğazına erişemez.*

Görüldüğü gibi edebiyat tarihinde istiareler ve mübalağalarda doğrusal bir ilerleyiş söz konusudur<sup>382</sup>. Bir şairin bulduğu bir imgeyi diğerleri işlemiş, yeni istiare ve mübalağalarla daha ince bir söyleyişe ulaşmıştır. Yeni bir üslubun ortaya çıkması aşağıda kısaca bahsedeceğimiz gibi bir türde sıklıkla yer verilen belâgat öğelerinin başka bir türe nakledilmesi sayesinde olur.

Urfi’nin gazelde yaptığı yeniliğin temelini 12. asrın kaside üslubunun gazele nakledilmesi oluşturur. Söz konusu naklin en önemli sonuçlarından bir diğeri iğrakların gazelde sıkça kullanılmasıdır. Önceki teşhîs-i tenzîlî başlığında gördüğümüz söz konusu teşhisin kendisi oksimoron ve iğrakı içinde barındırıyordu. Soyut kavramların isim istiareleri yoluyla yoğun olarak kullanılması gazelde görülen iğrakları da artırmıştır.

382 Bu konuda şu dikkate alınmalıdır, tek tek şairlere bakıldığında Urfi’ye yakın hatta zaman zaman onu geçen mübalağalara rastlanabilir ancak bu şairlerin mübalağaları bütün divan üzerinden incelendiğinde mübalağaların doğrusal artışı görülebilir.

Urîî'ye ait aşağıdaki beyitler kendisinden önceki gazel üslubunda nadiren görülebilecek iğraklar ihtiva etmektedir:

Nâleî mî-keşem ez-derd-i tu gâhî, lîkin

Tâ be-leb mî-resed ez-za'f nefes mî-gerded/340-2

*Kimi zaman feryad ederim senin derdinden ancak dudağıma varana kadar çektiğim feryadın nefesi kesilir.*

Bes ki derd-i âlemî der-ışk tenhâ mî-keşem

Nâle-i imrûz-râ ez-za'f, ferdâ mî-keşem/782-1

*Dert içinde dünyanın elemiini o kadar çok çektim ki zayıflığımdan bugünün feryadını yarın ancak çekebilirim.*

Çi nâzûkî'st ki bînem be-gâh-i cilve kadeş

Girâni-i nazarem bâz dâredeş zi-hırâm/Urîî

*Salındığı vakit boyuna baksam, bakışımın ağırlığı onu yürümekten alıkoyar, nasıl inceliktir bu!*

'Azâb-i dûzeh-âşâmân be-âteş çun koned İzed

Meger der-sîne-i âsûdegân endâzed îşân-râ

*Gıdası cehennem olanları huzurlu gönüllere atmaktan başka ateşle nasıl cezalandırabilir Tanrı?*

Aşağıdaki beyitte Nûh tufanının Kûfe'de bir yaşlı kadının evinde çıktığı yolundaki inanca de telmih yapılmıştır:

Mî-cûşed ez-tenûr-i dilem çeşme çeşme<sup>383</sup> hûn

Tûfân-i Nûh-râ diger eyyâm tâze şod

*Gönlümün fırınından taşar çeşme çeşme kan*

*Nuh Tufan'ının günleri geldi yeniden*

Be-nev'î dîdeem ez-girye bisyâr nâzûk şod

Ki ger ber-lâle vü reyhân güşâyem, rîş mî-gerded/332-3

*Gözyaşlarıyla öyle incelirdi ki gözüm*

*Lale ve reyhana düşse yaralanır*

Çi zulumât-est ki bînendegân nemî-dânend

Ki şeb-çerâğ sitânend yâ şebah gîrend/307-3

383 Urîî divanında yaklaşık 70 adet ikileme bulunur. Cem Dilçin'in verdiği bilgilere göre Hâfız'daki ikilemelerinin sayısı 20 civarındadır. Urîî'deki bu artışı etkilendiği şairlerden olan Baba Figânî ile açıklamak akla yatkın görünmektedir. Urîî'den ikileme örnekleri: Nûş nûş (152), âteş âteş (318), laht laht (618), pâre pâre (754), sebû sebû(754), çâk çâk (34), geh geh (62), ceste ceste (371), kâv kâv (445), cihân cihân (445), beste beste (477), deste deste (532), dâğ dâğ (584), piş piş (593), 'âlem 'âlem (611), merhem merhem (694), lebbeyk lebbeyk (835). Fehîm divanındaki ikilemeler ise oldukça azdır.



*Nasıl da karanlık! Gören gözler anlamıyor*

*Şebçerağ mı alıyor yoksa kömür?*

Çünân dehân-i tu-râ der-hayâl bûse zenem

Ki hûr-râ zi-heves âb der-dehân gerded/405-2

*Senin dudağını hayalimde öyle öpüyorum ki*

*Hurilerin ağzının suyu akıyor arzuyla*

Aşağıdaki beyitte hastaların yatağına çiçek saçma âdetine telmihte bulunulmuştur. Şair yatağında bulunan yaseminlerin sıtma ateşi nedeniyle erguvana döneceğini iddia eder.

Zi-tâb-i teb şeb-i gam çünân gerded

Ki berg-i yâsemen efşânî erguvân gerded/405-1

*Sıtmanın ateşiyle gam gecesi yasemin yaprağından yatağım erguvana döner.*

Aşağıdaki ilk beyit kalenderiyelerde görülen alaycı fahriyelerdendir. İkinci beyitte de alaycı bir ton sezilmektedir. Gazellerde görülen fahriyelerin bir kısmı bu türden alaycı bir tona sahiptir:

Mû-be-mûyem rişteî zünnâr şod v'ez-nâkesî

Der-harâbât-i muğân bed-nâm-i İslâmem henüz/584-4

*Kıl kıl bütün bedenim zünnar oldu, talihe bak*

*Mecusi tapınağında İslam'la adım çıkıyor hâlâ*

Ân ni'metî ki dûzeh ez-ân kâm-rân bûd

Der-hân-i 'aşk dest-i meneş yek nevâle kerd/331-4

*Cehennemın onunla keyif çattığı nimet*

*Aşk sofrasında bir sokumluk lokmamdır benim*

Der-mahfil ân sadr-nişînem ki zi-haşmet

Ez-şâhi-i kevneyn koned 'âr nedîmeş/615-3

*Öyle bir mecliste başköşede oturuyorum ki*

*Nedimi o meclisin iki cihan şahlığından ar eder*

Pîş-i tâbût-i şehîdân-i gamet hayl-i melek

Hâk-i rîzend çu mâtem-zedegân ber-ser-i hîş/602-4

*Gamınla şehit olanların tabutu önünde, melekler*

*Yas tutanlar gibi başlarına toprak saçıyor*

Menem ân kuşte ki ez-gâyet-i ta'zîm melek

Hûnem ez-çehre konem pâk be-tarf-i per-i hîş/602-3

*Meleğin hürmet edip kanadıyla yüzündeki kanı sildiği o şehit benim.*

Ez-kilk-i men er gıdâ giriftî  
Kerdî meges engübîn ferâmûş/622-9

*Kalemimden bir yudum içse*

*Bal ne demek unutturdu sinek*

Pür hazer bâş ki kayd-geh-i himmet-i mâ  
Âncı şehbâz koned ez-megesî mî-âyed/418-4

*Sakın kendini! İzzetinefsimizin tuzak dolu alanından*

*Burada zira şahinin yapabildiği gelir bir sineğin elinden*

Urfi sevgilisinin yanına gidişini aşağıdaki gibi iğraka başvurarak anlatır:  
Dil zâyir-i deyrî'st ki hengâm-i ziyâret  
Cibrîl vuzû kerde der âyed harîmeş/615-5

*Gönül bir tapınağın ziyaretçisi*

*Cebrail'in abdest alarak girdiği*

Çun zahm-i tâze-dûhte ez-hûn leb-â-lebem  
Me-güşâ lebem ki 'arş be-galted be-hûn-i men/793-5

*Kanla dopdoluyum yeni dikilmiş bir yara gibi*

*Gök bile kan içinde yuvarlanır, söyletme beni*

Gümân me-ber ki dilem-râ tevân teselli kerd  
Ki nâ-ümîd-ter ez-zahmhâ-yi nâsûrem/781-4

*Sanma ki gönlüm teselli bulur*

*Onulmaz yaralardan bile ümitsizdir o*

Be-âteş-i ciğer-i teşnegân ne-gerded huşk  
Zi-âb-i dîde-i mâ dâmenî ki ter bâşed/294-6

*Susuzların ciğerindeki ateşle kurumaz*

*Gözümüzden akan yaşla ıslanan etek!*

Fehîm'in gazellerinde de Urfi'de olduğu gibi iğraklara çok sık rastlanır. İlk beyitte âşık o kadar çok ağlar ve evini nemle doldurur ki pencereden içeri güneş ışığı girdiğinde bir ırmağa döner. İkinci beyitte aşkın günahıyla öyle günahkâr olduğunu iddia eder ki günah defterindeki bir nokta cehennem kadar büyüktür.

Giryeden ol denlü ter kıldum hevâ-yı hânemi  
Revzeninden ger şu'â'-ı mihr girse nehr olur/85-4  
Ol kadar pür-cürm-i 'aşkam ki yazılsa defterüm  
Cirm-i dûzah nokta-i harf-ı 'azâbumdur benüm/123-8  
Degül hâl-i siyeh la'lünde âh-ı germ-hîzümünden

Düşüp Sahbâ-yı nâba bir şerer efsürde olmuşdur/76-3

Fehîm'in 47. gazeli birçok iğrak ihtiva eder. Aşağıdaki ilk beyitte sevgilinin hayali âşıkın gönlüne öyle nakş olmuştur ki aynaya baktığında sevgilinin yüzünü hatırlatan ay ve güneşin görüldüğünü söyler (47-3). Sevgilinin görüntüsü âşıkın gözünü öyle doldurmuştur ki gözünde ışığa hatta hayale bile yer kalmamıştır (47-4). Öldüğünde toprağından biten fidandaki gül yapraklarının hasreti simgeleyen ayna ve göz olacağını iddia eder (47-6). Ayrılığın hasretiyle güneşe baksa ona güneş bile bir gölge gibi görünecektir (47-7).

Ger âyîneye baksam olur mâh ya hurşîd

Ol mertebe nakş oldu dile sûret-i dîdâr/47-3

Nûr-ı nigehe kalmadı yer belki hayâle

Teng eyledi çeşmüm o kadar kesret-i dîdâr/47-4

Âyîne vü dîde ola berg-i gül-i nahli

Gülzârda hâk itse tenüm hasret-i dîdâr/47-6

Hurşîde bakarsam görünür çeşmüme sâye

Yâ Rab ne 'aceb hâlet imiş firkat-i dîdâr/47-7

Şairin 58. gazeli de iğraklarla örülüdür. Aşağıdaki beyitlerde talihinden yakınan şair, bahtının kendisini ölümü simgeleyen kâfura<sup>384</sup> döndürdüğünü ve alaycı bir ifadeyle nefesindeki Feyzîn alevi tekrar saman çöpüne döndüreceğini söyler (57-3). Beyit Mesih'in ölülere diriltme mucizesinin klasik Türk şiirde işlenişinin parodisi niteliğindedir. Bir sonraki beyit aynı alaycı tonu devam ettirir. Şair bahtın kendisini pervane edip yaktıktan sonra külünü sineğin kanatlarını süslemek için kullanacağını iddia eder (57-4). Üçüncü beyitte iniltisini bir bahçede konaklayan bir mahmile benzetir. Şairin iniltisini dinleyen bahçedeki daha yumurtadan çıkmamış kuş yavruları çingirak gibi çınlayarak kendisine eşlik eder (57-5). Şair bu garabet içeren iğrakları bahtının absürtlüğüyle alay etmek için seçmiştir.

Kâfûr-mizâc itdi beni baht o kadar kim

Feyz-i nefesüm şu'leyi tekrâr has eyler/57-3

Pervâne idüp yaksa da şem'e beni bahtum

Hâkisterümi zînet-i perr-i meges eyler/57-4

Bir bâğda kim menzil ide mahmil-i nâlem

Hep beyzâ-ı murgânı figân-ı ceres eyler/57-5

<sup>384</sup> "Kâfur"un klasik edebiyatta kullanımı için "Urfi ve Fehîm'in Gazellerinde Teşbih-i Tahyilî" başlığına bakınız.

Fehîm fahriye beyitlerinde de iğraka başvurur. Şairin bu tarz fahriyelerinde ironik bir hava sezilmektedir. Aşağıdaki beyitte küfrünü mübalâğa etmek için cehennemde külü elense kor gibi binlerce mahşer güneşinin bulunacağını iddia eder. Aşağıdaki fahriye beyti de bu türdendir. Şair evi barkı yanmış alev gömleklili bir dilencidir. Bu cehennem bu dilencinin kaldığı külhanın ocağındaki bir kıvılcımdır. Bunların kalenderiyelerdeki gibi alaycı fahriye (mock-fakhr) olduğu söylenebilir.

Ahker-âsâ nice bin hurşîd-i mahşer fâş olur

Dûzah içre itseler gırbâl eger hâkisterüm/225-5

Bir gedâ-yı hâne-sûzam şu'le-pîrâhen çü ahker

Asl-ı dûzah bir şererdür dûdmân-ı külhanumdan/238-2

Fehîm'in gazellerinde bulunan orijinal iğraklardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Zîr-i mevcinde kalur cümle kevâkib çün rîg

Bir kemîn katre ki cûş eyleye 'ummânundan

Cür'amuz kevkebe basdırsa 'aceb mi feleki

İtdük efşürde-i hurşîd ile pür şîşemüzi/291-2

Nice âh eylemesün şahs-ı ecel olduğuçün

Ki biri itse eger 'âleme 'arz-ı bîdâd

Havfden bir yere gelmezdi 'anâsır aslâ

Bîmden dâhil-i ervâh olurdu ecsâd/38-4, 5, 6

Ta'lîm iderdi zulmeti leyle ideydi ger

Bir nokta meşk rûz-i siyâhumdan âfitâb/Fehîm 15-6

Hasret-i şem'-i ruhun yakdı tenüm her şererüm

Tıfl-ı pervâneye âbisten olursa ne 'aceb

Ben siyeh-rûz ki bu baht ile pervâne olam

Şem' -i hurşîd ziyâ-düşmen olursa ne 'aceb/16-3, 4

Za'f-ı cefâ-yı gamze beni itdi bî-nişân

Olmaz hadeng-i cevri ü cefâ kâr-ger bana/7-5

Tâ ki hayrân-ı hadeng-efgeni-i müjgânuz

Ser-be-ser hâne-i dil revzen olursa ne 'aceb/16-6

Girde-bâlîn itmege hurşîdi 'âr itsem revâ

Gördüm olmuş hâbda vakf-ı serüm zânû-yı dōst/25-5

Benüm ki pâyuma tâ oldı âşinâ zencîr

Hasedle 'akl-ı külle itdi iktizâ zencîr/65-1

Göründi âyîne-âsâ cünûnumun 'aksi

O denlü sûde olup oldu pür-safâ zencîr/65-6  
 Perde-i eflâki eyler çâk zûr-ı bâd-ı âh  
 Hâle fânûs-ı çerâg-ı hâverî olmak nedür/91-4  
 Ol kadar hecrünle dökdüm eşk-i çeşm-i lâle-reng kim  
 Oldı tûfân dâğ-ber-dil âstîn ü dâmenümden/238-6

### 3.5.2.5. Urfî ve Fehîm'in Gazellerinde Telmih

Bir edebiyat terimi olarak telmih, metinlerarasılığın önemli bir parçasını teşkil eder. Herhangi bir edebî eser tek başına varolamayacağına göre diğer metinlerle ilişki kurma biçimlerinden biri olan telmih de edebî eserlerde kaçınılmaz olarak varolur. Kimi telmihler varolan anlatıyı yeniden üretirken kimileri onu tersyüz ederek yeniden ele alır ve değerlendirir. Yeniden ele alma var olan anlatıya yeni unsurların eklenmesi şeklinde olabildiği gibi anlatının bir parodisine de dönüşebilir. “Yeni” olan muhakkak “eski” ile iletişime geçmek zorundadır. Ona sırtını dönmesi bile eskiyle temasına işaret eder. Urfî ve Fehîm'in telmihlerinde bu durumlardan her ikisi de görülür. Onlar kimi zaman geleneksel edebî anlayışla alay ederek kimi zaman ise ona yeni öğeler ekleyerek zenginleşmesini sağlarlar. Pek özgün olmayan kimi beyitlerinde ise geleneğin bir devamcısı görünümündedirler. Urfî ve Fehîm'in şiirlerinde Hızır, 'Îsâ, Musâ, Yûsuf, Leylâ, Mecnûn, Ferhâd, Şîrîn, Nûh en çok telmihte bulunulan kişilerdir. Aşağıda her iki şairin kendinden önceki anlatıları nasıl yeniden ele aldığına dair örnekler vereceğiz. Söz konusu örneklerde çoğunlukla garabet içeren iğraklara da rastlanır.

#### 3.5.2.5.1. Hızır

Rehberliği ve hidayeti temsil eden Hızır Urfî'nin kimi beyitlerinde bu temsiliyetinden yoksun bırakılır. Hızır'ın rehberlik özelliğinin elinden alındığı beyitler tenzîlî teşhislere yaklaşır. Tenzilî teşhislerde olduğu gibi bu telmihlerde de bir kavramın upuygunu (bu örnekte rehberlik=Hızır) iğrak yoluyla “gaye”sininin ötesine götürülür. Bu durum söz konusu temsiliyetin zayıflamasına ve parodik öğelerin şiirde belirmesine neden olur.

Edeb zi-çeşme-i dil-teşnegî dehed âbem  
 Kudam Hızır der-în çeşme rehberî dâned/352-4

*Edep, gönlü susamışlığın pınarından verir suyumu  
 Hangi Hızır bu pınarın yolunu bilebilir ki zaten?*

Behmenî; Nazîrî, Urfî ve Kelîm'in telmihlerini incelediği doktora çalışmasında Urfî'nin yukarıdaki beyti için şunları söyler: “*Urfî, Hızır'ın rehberliğini sorgulayarak metinde metinsel-aşkınlık düzeyinde (transtextual) bir değişim meydana getirmiştir. Bununla birlikte Hızır'da metinlerarası hidayet unsurunun -zayıf da olsa- hâlâ devam ettiği müşahede edilmektedir. Şair, sitemli üslubuyla Hızır'ın hidayeti ile alay etmiş ve beyti hipermetinsel alana dâhil etmiştir. Hipermetindeki değişikliklere rağmen telmih metinlerarasılığı ortadan kaybolmaz aksine ona meydan okunur.*” (Behmenî, 1396: 71).

Urfî'nin, Hızır'ın rehberliğini sorguladığı beyitlerinde fahriyelere de rastlanır:

Hızrem be-çeşme hând u tersem hacel şevved

Z'in hâk-i çeşme-hîz ki der-vâdî-i men-est/112-5

*Hızır çağırır beni pınarına, korkarım utanır*

*Pınarının kaynağı zira benim ovamdadır*

Râhi ki Hızr dâşt zi-ser-çeşme dûr bûd

Leb-teşnegî zi-râh-i diger bordeîm mâ/45-3

*Hızır'ın tuttuğu yol pınarın kaynağından uzaktı*

*Susuzluğumuzu başka bir yolla kandırdık biz*

Aşağıdaki beyit paradoksal bir imaj içerir. Sevgilinin gamının öldürücü zehri Hızır'ın ebedî hayat bahşeden abıhayatına tercih edilir. Beyitte bulunan “horden-i hâk (toprak yemek/içmek)” “yok olmak, ölmek, toprağa girmek” anlamına gelir. Abıhayat içip ölümsüz olan Hızır'ın ölmesi ona ait ölümsüzlük kavramının tenzil edilmesi anlamını taşır.

Zehr-i gam-i tu ger be-çekânem be-kâm-i Hızr

Âb-i hayât rîzed u hâk-i ‘adem hored/449-2

*Senin gamının zehrini Hızır'ın damağına damlatsam*

*Ölümsüzlük suyunu döker, yokluğun toprağını içerdi*

Fehîm'in aşağıdaki beyitlerinde de Hızır'ın rehberlik özelliği tenzil edilmiştir. Hızır'ın yolunu kaybetmesi bir oksimorondur. İlk beyit Hızır'a meydan okuyan bir fahriye beytidir. İkinci beyitte Hızır yol gösteren değil yol kesen olarak gösterilir. Bu durum Hızır'a dair önceki üsluplarda tekrar edilen imgenin ters yüz edilmesi anlamına gelir.

Çok rehnümâyı eyledük ey Hızr güm-sürâg

Şermendeyüz senün gibi yüz bin delîlden/235-5

Cân-ı hasret-zedeyüz ‘âzim-i şehri hırmân

Hızr-ı tevfik bize reh-zen olursa ne ‘aceb/16-8

### 3.5.2.5.2. İsâ

İsâ Fars ve Türk klasik edebiyatlarında hastalara şifa bahşetmenin ve ölüleri diriltmenin sembolüdür. Urfi'nin gazellerinde ise bu özelliğine meydan okunur. Söz konusu meydan okuma İsâ'nın kendisine değil, eski üslup şairlerinin İsa etrafında oluşturduğu imajlara yönelik bir meydan okumadır. Yeni imajlar yaratmak adına eski imajlar tenzil edilir. Aşağıdaki beyitlerde tenzilin amacı fahriyedir. Şair derman bulmaz bir aşk hastası olduğunu ispat etmek için Mesih'e meydan okur.

Ey Mesîhâ eserî bâ-nefeset nîst me-lâf

İmtihânî be-kon înek dil-i bîmârî hest/154-5

*Ey Mesih! Nefesinin hiçbir tesiri yok, boşa öğünme*

*İşte şurada yaralı bir yürek duruyor, hadi sarmayı dene*

Leb be-dendân dest der-zîr-i zeneh dâred Mesîh

Goftê ey hem-nişîn gûyâ ki in bîmâr-i kî'st?/259-7

*Dudağımı ısıtırıp elini çenesinden ayırmıyor Mesih*

*Soruyor "hey arkadaş bu kimin hastası acaba?"*

Be-rev Mesîh ki fikr-i ferâğ-i men galat-est

Galat me-kon ki 'ilâc-i men galat-est/137-1

*Git Mesih, beni iyileştirme fikri hatadır*

*Derman bulmayacağım konusunda yanılma*

Ey tabîb ez-âh-i men kevn ü mekân der-âteş-est

Ger devâ<sup>385</sup> mî-dâşt derd-i men Mesîhâ kerde bûd/282-4

*Ey tabip! Benim ahımdan bütün dünya ateşte yanmakta*

*Derdimin dermanı olaydı şimdiye kadar Mesih bulmuştu*

Me'gzer ez-dârü's-şifâ-yi 'aşk k'ez- behr-i 'ilâc

Her nefes âyed Mesîh incâ vü bîmâr âvered/316-6

*Şifa arayıp da aşkın şifahanesinden sakın ayrılma,*

*Her nefeste getirmekte Mesih buraya bir başka hasta*

Aşağıdaki beyitte "nihâden-i zîr-i ser nihâden" hüzünlenmek, melâle düşmekten kinayedir. Mesîh'in hastayı iyileştirmek konusunda tek yapabildiği onu melale düşürmektir.

Ey Mesîhâ zânû ez-lutfem be-zîr-i ser me-nih

<sup>385</sup> Divanda "gerd-i mâ", biz Behmenî'nin tamir ettiği metni tercih ettik (Behmenî, 1396: 112).

‘Ahd-i in şûrîde-ser me’şken be-hışt-i kûy-i dust/124-6

*Ey Mesih! Lutf edip de dizlerimi çeneme koyma*

*Bu deli başın yârin semtindeki kerpiçle ahdi var, bozma*

Aşağıdaki beyitlerde ise sevgilinin öldürücülük vasfının medhi için ölüleri bile diriltten Mesîh’in öldüğü mübalağasında bulunulur:

Meşhedî k’âncâ Mesîh âyed be-ümmîd-i helâk

V’ez-kemâl-i nâ-kesî şermende mîred kûy-i tu’s/129-4

*Mesih’in helak olmak ümidiyle gelip zillet içinde*

*Utanarak öldüğü mezarlık senin semtindir*

Zi-kûy-i ‘aşk felek dil-şikeste mî-âyed

Mesîh mî-reved âncâ vü haste mî-âyed/532-1

*Aşkın semtinden felek gönlü kırılmış döner*

*Mesih gider oraya hasta olarak döner*

Aşağıdaki beyitte Urfî alaycı bir tonda kendi bedbahtlığından yakınmaktadır. Şairin bahtsızlığı öyle büyüktür ki sevgilinin gülümseyişinin kendisine benzetildiği Mesih bile onu öldürür. Şair Mesih’e ait imgeyi ters yüz etmiştir.

Lebet be-hande me-râ mî-kuşed çi bed-bahtem

Ki dâde huy-i ecel baht-i men Mesîhâ-râ/16-5

*Gülüştü beni öldürüyor, nasıl da bedbahtım*

*Bahtım, Mesih’e bile ecelin huyunu veriyor*

Aşağıdaki beyitte ise Mesih’e dair klasik imge devam ettirilmiştir:

Dem-i Mesîh buved der-mizâc-i morde-dilân

Hadîs-i ‘aşk ki hûn-i ferâğ mî-rîzed/444-5

*İstirahatın, huzurun kanını döken aşkın sözleri*

*Gönlü ölülerin mizacında Mesih’in nefesine döner*

Fehîm’in gazellerinde de Mesîh’e dair imgeler büyük ölçüde Urfî ile paralellik arz eder. Aşağıdaki beyitte İsâ’nın, sevgilinin bakışının şehidi olan âşıkı diriltmek için yalvardığı iddia edilmiştir. Şair söz konusu imgeyi istiğnasını mübalağalı bir şekilde ifade ifade etmek amacıyla kullanmıştır (fahriye). Sevgilinin bakışı ise can almakta kazaya üstün tutulmuştur (medh).

Bir hayât için kazâ bilmem ne nâz eyler bana

Ben şehîd-i gamzeyem ‘İsî niyâz eyler bana/6-1



Urfi'nin bir kasidesinde yeralan aşağıdaki beyit, Fehîm'in yukarıdaki beytine bir ölçüde benzer. "Bâzîçe-i 'Îsâ (İsa'nın oyuncağı)" ifadesiyle İsa'nın ölüleri diriltmesine telmih yapılmış ve tahfif edilmiştir.

Minnet-i bâzîçe-i 'Îsâ me-keş behr-i hayât

Erziş-i morden, be-pors ez-nefs-i merg-ârây-i men (Karhâne, 1388: 33)

*İsa'nın oyuncağının minnetini çekme bir hayat için*

*Ölmenin değeri nedir öğren ölümü süsleyen nefesimden*

Fehîm'in İsâ'ya telmihte bulunduğu beyitlerde birçok garabete rastlamak mümkündür. İlk beyitte sevgilinin dudağından istiğna gülümseyişinin şerbeti dökülse İsa'nın canının da şerbete konan sinek gibi yeni bir ruh bulacağı iddia edilir. İkinci beyitte şarap içenlerin İsa gibi can bağışladığı ve şarabın İsa'nın süt kardeşi olabileceği iddia edilir. Sonraki beyitte şair sevgilinin gülererek konuşmasının solmuş bir çiçeğe benzettiği gönlünü açtığını söyler. Bu durumu İsa'nın nefesinin ölüye gülümseme öğretmesine benzetir. Bu beyit var olan bir imgenin yeniden ele alınıp geliştirilmesine bir örnektir.

Meges-misâl bulur tâze rûh cân-ı Mesîh

Lebinden olsa 'ayân nûş-hand-i istignâ<sup>386</sup>/9-4

Katrasın nûş eyleyen 'Îsî-i cân-bahş olmada

Rûh ile hem-mâye gûyâ şîr-i Meryem'dür şarâb/14-4

Açılır pejmürde-dil geldükçe nutka hande-nâk

Mürdeye gûyâ dem-i 'Îsâ tebessüm öğredür/42-2

Aşağıdaki beyitte ise sevgilinin İsa'yı bile öldürdüğü iddia edilir. İsa da herhangi bir âşık gibi sevgilinin cefasının hesabını sormak için kıyamette sevgilinin eteğini tutacaktır. Genellikle âşıkların kendileri için dile getirdiği bu imgeye İsa'nın dâhil edilmesi beyitte bulunan iğrakın temel sebebidir. İkinci beyitte İsâ'ya herhangi bir hekim gibi yaklaşıldığı görülmektedir. Şairin asıl amacı derdinin büyüklüğüyle övünmektir. Son beyitte ise kalenderî söylem mecâzî aşk anlayışıyla sentezlenmiş bir hâlde bulunur. Şair, Meryem'in oğlu dahi olsa zünnarının kemendiyle onu avlayacağını iddia etmektedir.

Cevr eylesün kâfir-i zülfün o kadar kim

'Îsî tuta dâmânını ferdâ-yı kıyâmet/21-3

<sup>386</sup> Benzer bir imgeyi Fehîm Rûhü'l-Kud için de tekrar etmiştir:

Lebün hayâline Rûh-ül-kudüs şarâba düşer  
Meges-misâl ki hırs ile şehd-i nâba düşer/60-1

Mübtelâ-yı çeşm-i yâra n'eylesün 'Îsâ k'olur  
 Hasta-i 'aşka etibbânun müdâvâsı galat/149-4  
 Pâ-best iderüz zâde-i Meryem de olursa  
 Sayyâd-ı sanem-hâne-i zünnâr-ı kemendüz/123-3

Aşağıdaki beyitte ise İsa'ya dair imaj klasik anlayış çerçevesi içinde ifade edilmiştir:

Gülistân-ı 'âlem-i rûham gülümdür la'l-i yâr  
 Bülbülem cân ü dem-i 'Îsâ nesîmümdür benüm/224-2

### 3.5.2.5.3. Musâ

Urfî'nin beyitlerinde Musâ'ya yapılan telmihlerin çoğunluğunu Musâ'nın Tur Dağı'nda yanan çalıyı görmesi ve Tanrı'nın tecelli etmesine dayanamayarak bayılması hadiseleri oluşturur. Eski üsluplarda Musâ'ya dair oluşturulan imgeleri yeniden ele alan şair orijinal imgeler yakalamıştır. Musa'ya telmihte bulunulan beyitlerde fahriyeye yer veren şair kendisini Musa'dan üstün görür (145-6, 316-1, 322-8, 592-5). Bu beyitlerde parodik bir tavırla Musa'ya dair oluşturulan imge ile alay edilmektedir (324-3, 316-1). Kimi beyitlerde ise Tur Dağı'ndaki tecellî mecâzî aşk olarak yeniden yorumlanmaktadır (846-3).

Ey Kelîm âteş-i Eymen gül-i maksûd-ı tu nîst  
 Be-temennâ-yi muhâl-i tu şecer mî-handed

*Ey Musâ! Eymen vadisinde gördüğün ateş, senin maksadının gülü değil;  
 Ağaç senin anlamsız/inkânsız isteğine gülüyor sadece*

Mûsâ'nın Allah'ın tecellisine takat yetirememesine yapılan bu telmih ağacın yanarken çıkardığı çıtırtıların ağacın gülmesi/alay etmesi şeklinde yeniden yorumlanmasıyla yeni ve orijinal bir anlam kazanmıştır.

Biyâ ki hüsn be-Tûr-ı dil-est şu'le-fürûz  
 Me-rev be-vâdî-i Eymen ki rûşenâyî nîst/145-6

*Gel, güzellik, gönül Tur'unda yakar ateşini*

*Gitme Eymen vadisine, yoktur aydınlığı*

Ân kes ki bî-çerâğ der âyed be-halvetem  
 Be-nümâyemeş tecellî-i Tûr ez-harîm-i hîş/592-5

*Odama fenersiz giren kişiye*

*Gösteririm Tur'daki tecelliyi*

Biyâ Kelîm ki ân âteşî ki mî-talebî

Zi-Tûr-i sîne-i ‘Urfî bülend hâhed şod/322-8

*Gel ey Kelîm, arayıp durduğun o ateş*

*Urfî'nin sinesindeki Tur'dan yükselecek*

‘Aşk eger merd-est merd-i û tâb-i dîdâr âvered

Ver ne çun Mûsâ besî âvered u bisyâr âvered/316-1

*Aşk eğer yiğitlikse yiğidi buluşmaya takat getirecek*

*Yoksa Musa gibilerini çok getirip çok götürdü*

Mûsî ârîd be-in deyr ki erbâb-i nazar

Âteş-i Tûr zi-rûy-i sanem efrûhteîm/846-3

*Ey bakış ehli, Musa'ya getirin bu kiliseye*

*Zira Tur'un ateşini yaktık bir putun yüzünde*

Tûrî'st deyr-i mâ ki der-û cilve kerde-est

Hüsni ki sad Kelîm zi-îmân ber âmede/849-11

*Kilisemiz bir Tur'dur, onda yüzlerce Kelîm'i*

*İmanından döndüren bir güzellik tecelli eder*

Be-Tûr-i mâ ne-gonced men'-i dîdâr

Velî z'în râz bâ-Mûsâ me-gûyîd/324-3

*Bizim Tûr'umuza buluşmayı yasaklamak yoktur*

*Siz yine de bu sırrı Musa'ya haber vermeyin*

Eger zi-Tûr-i dilem şu'leî bülend şevd

Zi-râh-i Tûr be-tâbed ‘inân Musâ-râ/29-2

*Gönlümün Tur'undan yükselse bir alev*

*Musa yüz çevirir, döner Tur yolundan*

Harâb-i sâkî-i ‘aşkem ki câm u cur'a-i û

Kelîm-râ kef-i dest u Mesîh-râ dem sûht/257-5

*Kadehi ve şarap damlasının Kelîm'in elini*

*Mesih'in nefesini yaktığı aşk sakisinin harabıyım*

Fehîm'in beyitlerinde de Musa imgesi Urfî ile benzerlik gösterir. O bir beytinde sevgilinin güzelliğini anlamak için Tur'daki tecelliye unutmayı tavsiye eder ve sevgilinin yüzündeki alevliği (şu'le-zâr) mecâzî bir aşk anlayışıyla Tur'daki tecelliye tercih eder (342-2). Şairin bu ifadesinden eski mazmunları yeniden yorumladığı âşikâr bir biçimde anlaşılmaktadır. Bir başka beytinde ise sevgilinin semti ateşli bir bahçeye ve gülü tecelliye benzetilir. Şair Tur'daki yanan fidanı, sevgilinin bahçesi yanında hakir bir saman çöpü olarak değerlendirir.

Şu'le-zâr-ı bâğ-ı hüsnin ol mehün yâd eylemez  
 Âteş-i nahl-i tecellâyı ferâmûş itmeyen/342-2  
 Âteşin gülzâr-ı kûyî kim tecellîdür güli  
 Nahl-i Tûr ol gülşene bir kemterîn hâşâkdür/98-2

Aşağıdaki ilk beyitte sevgilinin yüzü Tur'daki tecelli ile karşılaştırılır ve üstün tutulur. Şair, bir başka beytinde sevgiliyi güzellik Hüma'sı olarak hayal eder ve en değersiz yumurtasının Tur'daki fidanın tohumu daha filiz vermeden önce bir güneş olduğunu iddia eder. "Tohm" yumurta anlamına da gelmektedir (iham). Buna göre ikinci mısraya "Tur'un fidanı daha yumurtlamadan önce" manasını vermek de mümkündür. Görüldüğü gibi tohm kelimesini tercih etmesinin amacı parodidir.

Eyledük Mûsâ ile şem'-i tecellâya nazar  
 Şu'le-i dîdâr ol ruhsâra benzer benzemez/116-2  
 Kemterîn beyzâsı mihr idi hümâ-yı hüsnün  
 Olmadın ser-zede tohm-ı şecer-i Tûr henüz<sup>387</sup>/70-4

Fehîm, Ramazan Bayram'ının gelmesiyle caddelere eğlenmek amacıyla çıkan insanları tasvir ettiği 231. gazelinde bulunan bir beytinde ise dönme dolaba binmiş bir güzeli tasvir eder. Beyitte "dönmedolap" Tûr'a, sevgilinin dönme dolabın zirvesinde beliren yüzü ise Tur Dağı'ndaki tecelli ateşine benzetilmiştir. Dönme dolabın sütunları ise yanan fidandır. Musa, Tur Dağı ve ateş ile dönme dolap, sütunları ve sevgilinin yüzü arasında kurulan şaşırtıcı ilişki sayesinde telmih dünyevîleştirmeye hizmet edecek şekilde yeniden yorumlanmıştır. Aşağıdaki ikinci beyitte de dünyevîleştirme amacı güdülmüştür.

İtdi tecellî-semer zirve-i tölâbi hüsn<sup>388</sup>  
 Oldı sûtûnı meger hep şecer-i Tûr'dan/231-12  
 Bir nihâl-i şu'le görsen pertevinden bî-höd ol  
 Vâdi-i 'aşk içre sâhib-Tûr'a benzet kendüni/284-4  
 Fehîm kimi beyitlerinde ise söz konusu telmihi fahriye amacıyla kullanmıştır:  
 Ne olur tâlib-i dîdâr u ne Tûr ister dil  
 Tutuşur pertev-i mihr ü meh-i eflâkünden/206-2  
 Ben sırr-ı lutf u kahr-ı Hudâ'yam garaz budur  
 Bu Tûr'dan ki dilleri hep mesken isterem/208-2

<sup>387</sup> Beytin bulunduğu gazel, tamamen mecâzî aşka hasredilmiştir. Son üç beyti ise fahriye nahiyetindedir.

<sup>388</sup> Divan neşrinde "rûze-i tölâb-ı hüsn" şeklindedir. Beyit bu hâliyle vezne uymamaktadır. İzmir nüshasında ise "zirve-i dolâbî hüsn" şeklindedir. İzmir nüshasına göre değiştirildi.

### 3.5.2.5.4.Yûsuf

Urfi'nin gazellerinde Yusuf'a yapılan telmihler Musa'ya yapılan telmihler kadar çok ve yenilikçi değildir. İçlerinden “garabet” içeren bazıları aşağıda verilmiştir. İlk beyitte şair vâsûht anlayışına sahip bir persona ile karşımıza çıkar. Güzelliği temsil eden Yusuf'a karşılık izzetinefsi satın alır. Züleyha ise arzuyu temsil eder. Bu beyitte Yusuf'un pazarda köle olarak satılmasına telmih vardır. Aynı telmih bir sonraki beyitte de bulunur. Beyitte müflis, cins (meta), furûthem (satmak) gibi ticaret terimleri yer alır. *Müflis-i Ke'nân* ile Yakup peygamber, meta anlamına gelen *cins* ile Yusuf'un gömleği kastedilmiştir. Urfi'nin asıl söylemek istediği gerçek bir vuslatı arzuladığıdır. Telmih dünyevileştirme amacıyla kullanılmıştır. Üçüncü beyitte Yusuf'un gömleğinin yırtılması ile düştüğü kuyu arasında beklenmedik bir irtibat kurulması beyte orijinallik kazandırmıştır.

Be-Yûsuf mî-herem der-mısr-ı hûbî cins-i himmet-râ

Züleyhâ rây-i diger dâşt men râyî diger dârem/680-4

*Güzellik ülkesinde Yusuf karşılığında şeref metaini satın alırım*

*Züleyha'nın fikri başka benimki başka*

Kâni' be-bûy-i dust ne-gerdîd şevk-i mâ

În *cins-ra be-müflis-i Ke'nân furûhtîm/775-4*

*Arzumuz dostun kokusuyla kâni olmadı*

*Bu malı Kenân müflisine sattık*

Yûsuf ki hest pîrehan-i 'ismetiş dürüst

Âncâ ki hacle-gâh-i Züleyhâ'st çâh-i û'st/121-5

*Yusuf'un iffet elbisesi, yırtılmamıştı sağlamdı henüz*

*Züleyha'nın odasına girdiğinde kuyu oldu Yusuf'a*

Aşağıdaki beyitlerden ilki Yusuf imgesine dair yeni bir unsur içermez; Yusuf'un kuyuya düşmesi bir toplum eleştirisine hizmet edecek şekilde şiirde kullanılmıştır. İkinci beyit ise söyleniş bakımından yenidir. Şair nefsinin arzularına karşı uyanık olmayı Yusuf'u yediği iddia edilen kurt olmakla aynı gördüğünü söylemektedir. Aldatıcı güzellik karşısında her ikinin de tavrı aynıdır. Ayrıca beyitte şart kipi kullanılarak beyitteki mübalağa da hafifletilmiştir.

Pür hazer bâş ki der-çeh ne-üfted Yûsuf-i dil

K'în zamân ehl-i meded-râ güzerî ber-çeh nîst/146-3

*Gönül Yusuf'unun kuyuya düşmesinden kork;*

*yardım edenlerin yolu kuyuya düşmez bu zamanda*

Nefs ger Yûsuf şevved der-nîkûyî

Gorg-i Yûsuf-râ ber-ân hâhem güzîd/318-5

*Nefs Yusuf olsa güzellikte,*

*Yusuf'u yiyen kurdu ona tercih ederim*

Fehîm'in Yusuf'la ilgili telmihleri daha yenilikçi ve daha çoktur. Bunda bir süre Mısır'da ikamet etmesinin de payı olmalıdır. Fehim kendi hayatına dair kimi öğeleri şiirlerinde işleyen bir şairdir. Onun 67. gazelinin redifi “latîf”tir ve muhtemelen Latîf adında bir kişiye yazılmıştır. Aşağıda yer alan ilk beyitte Latîf adlı kişi güzelliği temsil eden Yusuf'la karşılaştırılır ve Yusuf'a tercih edilir. Hatta şair, Latîf'in yüzünü gören kişinin “göz sayfası”na Yusuf'un resmi çizilmiş olsa bile ona bakmayacağını söyleyerek Latîf'in güzelliğini mübalağalı bir şekilde ifade etmektedir. İkinci beyitte şairin tabiriyle, Latîf'in yüzü gibi sade, basit (tüysüz) bir muamma söylediğini haber verir. Şairin muamması ilk mısradaki bulunan “tufeyl (طفيل)” kelimesinin harflerinin yerleri değiştirildiği takdirde Latîf (لطيف) adının çıkması gibi gerçekten basit bir muammadır. Bu beyitte kullanılan imgeye daha çok kasidelerin medih bölümünde rastlanmaktadır. Şair bir padişahı veya emiri öveceği zaman meşhur kişileri veya memduhun siyasi rakiplerini övülen kişinin sofrasının artıklarını yiyen tufeylilere benzetir. Aynı imgeyi Fehîm, Latif ve Yusuf'u karşılaştırırken kullanmaktan çekinmemiştir.

Levh-i çeşminde musavver olsa bakmaz Yûsuf'a

Şehr-i hüsn içre iden bir kez temâşâ-yı Latîf/67-4

Yûsuf oldu hân-ı hüsninde bir âşüfte tufeyl

Sâde-rûdur sâde lâzımdur mu'ammâ-yı Latîf/67-5

Aşağıdaki beyitlerde Yusuf kıssası yeniden değerlendirilerek orijinal imgeler yaratılmıştır. Bu beyitlerde kıssaya ya onda olmayan bir unsur eklenmiş ya da kıssa tersine çevrilmiştir. Bu telmihlerin olumlu anlamıyla *garabet* içerdiği muhakkaktır. İlk beytin ilk mısrasında şair kendini kuyuya düşmüş Yusuf'la özdeşleştirir. Bu hemen bütün şairlerin yaptığı bir telmihtir; ancak ikinci mısradaki kıssa tersine çevrilerek bu durumun Yakûb'un sevinmesine sebep olduğu söylenir. Şair söz konusu beyti bir dostuna tariz olarak söylemiş olabilir. Amacı ne olursa olsun beyit kuruluşu bakımından şaşırtıcı ve orijinaldir. İkinci beyitte Yusuf'un kuyudan çıkarılması hadisesine telmih yapılır. Yusuf'un yüzünün güneşe benzetilmesine klasik dönemin bütün şairlerinde rastlanabilir. Beyitteki yenilik Yusuf'un saçlarının yılanı benzetilmesinden değil Fehîm'in bu yılanın kendisi olduğunu iddia etmesinden kaynaklanır. Yusuf'un düştüğü kuyu ise bu yılanın meskenidir. Yusuf'un saçlarını yüzünden alması, kuyudan güneşin

yükselmesi olarak düşünülerek garip ve karmaşık bir imge ağı oluşturulmuştur. Şairin Yusuf'un saçının yılanı olmakla övünmesi (alaycı fahriye) beyitteki garabetin asıl sebebidir. Üçüncü beyitte Züleyha'nın Yusuf'a duyduğu aşkın ortaya çıkmasına yeni bir yorum getirilmiştir. Şaire göre Züleyha'nın aşkının anlaşılması kıssada anlatıldığı gibi Yusuf'un gömleğinin yırtılması ile anlaşılmamıştır. Asıl sebep Züleyha'nın yaralı gönlünden yükselen feryatlardır. Şair, aşağıda yer alan son beyti Mısır'daki tecrübelerinden yola çıkarak söylemiş olmalıdır. Yusuf'un yedi yıl sürecek bir kıtlığı rüyasında görmesine telmih yapılmıştır. Şair kıssadaki bu anlatıyı yeniden ele alarak "Yusuf kıtlığı (kaht-ı Yûsuf)" yani Yusuf gibi güzellerin bulunmaması şeklinde yeniden yorumlamıştır. Telmihin amacı dünyevîleştirmedir.

Ben o giryân Yûsuf-ı güm-geşteyem mahebûs-ı çâh

Kim firâkum bâ'is-i handânî-i Ya'kûbdur/69-5

Ben mâr-ı zülf-i Yûsuf-ı hurşîd-çihreyem

Çıkmakda mihr-veş bün-i çâhumdan âfitâb/15-4

Şikâf-ı dâmen-i Yûsuf'dan olmazdı 'ayân sırrı

Züleyhâ'nun figânı sîne-i sad-çâkdendür hep/17-6

Dilberün Mısır içre nâ-yâb olduğın seyr eylese

Ehl-i 'aşka kaht-ı Yûsuf vak'ası ma'lûm olur/82-4<sup>389</sup>

Fehîm'in bir fahriye-gazelinden alınan aşağıdaki beyitte şair kendi iffetinin Yusuf'un iffetinden ziyade olduğunu söylemek maksadıyla yüz parçaya bölünmüş eteğinden eğer Yusuf'un eline bir parça geçse onu iffet perdesi olmak üzere yüzüne tutacağını iddia eder. Şair, "dâmen-i sad-çâk" ifadesiyle kendisine Yusuf'tan daha fazla iftira atıldığını da ima etmektedir: Yusuf'un gömleği bir kere yırtıldı; benim eteğimse yüzlerce kez.

Perde-i 'ısmet iderdi<sup>390</sup> ruhına Yûsuf eger

Eline girse idi dâmen-i sad-çâkümden/236-5

Fehîm'in Yusuf kıssasını klasik şekilde ele aldığı beyitleri de bulunmaktadır.

Aşağıdaki beyit bunlardan biridir:

Ma'şûk ile yek-hâl olup ey tâlib-i *Yûsuf*

Beyt-ül-hazen'i ko yûri câyun *bün-i çâh* it/23-6

<sup>389</sup> Fehîm, aynı konuyu başka bir beytinde daha ele almıştır:

Mâlik-i Yûsuf da olsan Mısır zindândur Fehîm

Gönlümüz müştâk-ı hüsn-i dilberân-ı Rûm olur/82-5

<sup>390</sup> Divan neşrinde "Pertev-i 'ısmet ider idi" şeklindedir. Bu hâliyle vezne uymamaktadır. İzmir nüshasına göre değiştirildi.

### 3.5.2.5.5. Mecnûn-Leylâ-Ferhâd-Şîrîn

Aşağıdaki beyitte Urfî, Mecnûn'u ve temsil ettiği aşk anlayışını alaya alır. Mecnûn'u ceylanlarla başbaşa bırakıp ahu gözlü güzellerin peşine düştüğünü parodik bir üslupla anlatır. Bu beyit ikinci bölümde değindiğimiz Ebu Nuvas'ın uzrî gazel anlayışının parodisini yapmasına benzer. İkinci beyitte de söz konusu parodik üslup devam ettirilir. Vuslata karşı iffeti öne çıkararak uzrî anlayışı temsil eden Mecnun'la alay edilmektedir.

Mâ ber firîb-i çeşm-i gazâlâne bâhtîm  
Mecnûn-i bâz-mânde be-âhû gozâştîm/744-5

*Kendimizi ahu gözlülerin işvesine kaptırıp*

*Biçare Mecnun'u ahuların yanında bıraktık*

Vasl-i Leylî matlab-i Mecnûn ne-bûd  
Lezzet-i âvâregîhâ deşt-peymâ kerde bûd/282-3

*Mecnun'un arzusu Leyla'ya kavuşmak değildi*

*Onu avareliklerinin lezzeti çölde dolaştırıp durdu*

Urfî kimi beyitlerinde Mecnûn'un hikâyesine yeni usurlar ekler. Aşağıdaki beyitte Mecnûn'un kemiği mumun gövdesi kemiğin iliği ise mumun ucundaki fitil gibi düşünülmüştür. Bu imge için Leylâ ile Mecnûn'un seçilmeleri ideal âşık ve maşûk olmaları sebebiyledir.

Sabâ ez-kûy-i Leylî ger vezed ber-torbet-i Mecnûn  
Koned âteş-feşân çun şem' mağz-i üstühâneş-râ/49-2

*Leylâ'nın semtinden esince seher yeli mezarına doğru*

*Mecnûn'un kemiğindeki ilik mum gibi yanmaya başlar*

Aşağıdaki beyitte ise âşık ile ma'şûkun "yek-hâl" olması Mecnûn ve Leylâ üzerinden anlatılmıştır:

Kudâm katre-i hoy-i Leylî ez-cebîn efşâned  
Ki gâh-i girye ne bîrûn zi-çeşm-i Mecnûn şod/298-3

*Mecnûn'un gözünden yaş olup süzülmeyen*

*Leylâ'nın alnından hangi ter damlası döküldü*

Urfî'nin Mecnun'a telmihte bulunduğu klasik anlayışı sürdüren beyitleri de bulunmaktadır.

Şâd bâdâ rûhet ey Mecnûn ki hengâm-i vefâ  
Der-hakk-i men derd-i bî-dermân vasiyyet kerdei/853-4



*Şad ola ruhun ey Mecnûn vefalı çıktın*

*Dermansız dertleri bana vasiyet bıraktın*

Urfî aşağıdaki beytinde Ferhâd'ın kazmasından çıkan sesleri kazmanın şarkı okuması şeklinde yorumlamıştır:

Be-nâle tîşe-i Ferhâd gûyed în destân

Ki ez-halâvet-i bâzûy-i Kûhken mestem/657-7

*Ferhad'ın külüngü inleyerek bu şarkıyı okur: Dağdelenin kolundaki şirinlikle mestim.*

Fehîm de Urfî gibi kimi zaman Mecnûn ve Ferhâd'a dair kendinden önce inşa edilmiş anlatılara saldırır ve onlarla alay eder. Aşağıdaki beyitte Mecnûn'u yarasaya, Ferhâd'ı ise sineğe benzetir. Takılan lakaplar bu meşhur âşıkların sevgililerinin isimleriyle uyumludur: Leylî (geceye ait), Şîrîn (tatlı). İkinci beyitte ise Mecnûn'un başına kuşların yuva yapması anlatısına telmihte bulunulmuş ve Mecnûn'un gönlündeki yangın sebebiyle yuvanın ateşe atılan üzerlik tohumu gibi dans ettiği şeklinde garip bir imge yaratılmıştır. Üçüncü beyitte de Mecnûn'la alay edildiği düşünülebilir. Âşık sevgilisiyle yekvücut olsa dahi ondan ayrıdır. O hâlde feleğin Mecnûn'u sahraya göndermesi beyhude bir iştir.

Ki tab'-ı bü'l-heveslerdür bu dehrün Kays u Ferhâd'ı

Ki olmuş Leylî'ye huffâş u Şîrîn'e meges 'âşık/164-2

Ser-i Mecnûn'da tâb-ı sûz-ı dilden

Sipend-âsâ iderdi âşiyân raks/145-7

Fehîm kimi zaman Mecnun'un hikayesini

Yine firkatdedür 'âşık olursa yâr ile yek-ten

Felek bîhûde Kays'ı vâdi'-i hicrâna salmışdur/75-4

Fehîm aşağıdaki ilk beyitte kendini Mecnûn'la karşılaştırır ve mecâzî aşk konusunda ondan üstün olduğunu iddia eder. Bu türden bir tefahur kendinden önceki şairlerde de görülür; ancak Fehîm bununla yetinmez, "aşk" kavramından da üstün olduğunu ilan eder. Kendini Mecnûn'la mukayese etmesi dünyevîleştirme maksadıyladır. Zira Mecnûn'un temsil ettiği aşk anlayışı Uzrî şairlerin iffeti önceleyen aşk anlayışıdır. Mecnûn'u mecâzî aşkta mülzem etmesi, susturması onunla alay etmekle eş anlamlıdır. İkinci beyitte Mecnûn'un, deliliğiyle övünen şairin gölgesinden ürküp kaçması; üçüncü beyitte şairin kendini ordusu sevda, nedimi Mecnûn olan bir şaha benzetmesi; son beyitte şairin ayağında zincir, mahşer yerine Leylâ diyerek gelip kendi deliliğinin farkında bile olmayan Mecnûn'u deliliğinden utandırması da alaycı fahriye örnekleri olarak sayılabilir.

Mecnûn'ı degül belki 'aşkı iderem mülzem  
 Meydân-ı mecâzîde da'vâ-yı mahabbetle/266-3  
 Cünûn-ı 'aşk ile düşdüm o deşt-i vahşet-engîze  
 Ki sâyemden kaçarlar şîrler vahşetle Mecnûn hem/201-5  
 Vâlih-i 'aşkam cünûn yâr-ı kadîmümdür benüm  
 Şâh-ı sevda-leşkerem Mecnûn nedîmümdür benüm/224-1  
 Geleyim mahşere Leylâ diyerek der-zencîr  
 Eyleyim Kays-ı dil-âşüfteyi rüsvâ-yı cünûn/243-2

### 3.5.2.6. Urfî ve Fehîm'in Gazellerinde Paradoksal İmajlar

Sebk-i Hindî şairlerinin paradoksa başvurularının temel sebebi okuyucuyu metafizik âlemlerle ilgili meselelerle yüz yüze getirmektir. Şiirde paradoks kullanımını sebk-i Hindî ile birlikte başlamamıştır; Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Ferîdüddîn 'Attâr gibi Irakî üslubunda yazan mutasavvîf şairler de paradokslara başvurmuştur. Örneğin Mevlânâ'nın "ki menem" redifli şiirindeki paradoksların sayısı Gazâlî-i Meşhedî gibi ilk dönem sebk-i Hindî şairlerinin bütün divanlarındaki paradokslardan fazladır. Mevlânâ'nın söz konusu gazeli benlik problemini derinlemesine anlatabilmek amacıyla paradoksal imajları kullanırken bazı sebk-i Hindî şairlerinde paradoksal imajlar basit bir kelime oyunu olarak karşımıza çıkar. Paradoksları Mevlânâ'daki derinliğiyle ve ondan daha çok sayıda kullanan şair Bîdil-i Dihlevî'dir.

Bu çalışmada şimdiye kadar paradoksal imajlar hakkında yeterince bilgi verildi<sup>391</sup>. Burada daha önce değinmediğimiz bir konuyu, Budizm'in paradoksal imajlara yaklaşımını özetleyeceğiz. Urfî-i Şîrâzî'den en çok etkilenen şairlerin başında gelen Hindistanlı Gâlib-i Dihlevî üzerine yaptığı *Ghalib (Innovative Meanings and the Ingenious Mind)* adlı eserinde Narang, Gâlib'in şiirlerinde görülen paradoksal imgeleri Budist felsefenin geliştirdiği bir kavram olan şunyata (shunyata) ile ilişkilendirir. Bu kavramın Budist felsefe içerisinde merkezi bir rolü vardır. Genellikle "boşluk" olarak çevrilse de bunun hiçlik gibi nihilist tınılar taşıyan bir kavram olmadığını bilmek gerekir. Burada daha çok bir yoksunluk, kendiliğin olmaması durumu söz konusudur. Buna göre; soyut ya da somut hiçbir varlığın müstakil bir özü ya da doğası yoktur, varlıklar ancak karşılıklı bağımlılık içinde var olabilir. Bir şeyi doğrudan kendisi olarak çağırarak mümkün değildir. Beyaz, kendi yokluğunu yanında siyahı getirerek gösterir.

<sup>391</sup> Bkz. "Paradoksal İmajlar", "Urfî ve Fehîm'de İrfânî-Âşıkâne Gazeller" ve "Urfî ve Fehîm'de Fahriye-Gazel'in Dönüşümü".

Günlük dil, sürekli olarak şeylerin varlığından ya da yokluğundan bahsederek düaliteler yaratmakta, göstermekten çok gizlemeye yaramaktadır. Dilin mekanik ve dar boyutlu dünyası ayrıştırmadan işleyemez. Bütün yanılısma ve illüzyonların kaynağı burada yatar: Bir kerede yakalanması gereken organik bütünlük parçalanıp kutuplaştırılmaktadır. Bu sebeple dil kutuplardan çekilerek “orta yol”un özgürlüğüne getirilmeli, hiçbir hazır konum ve dogmaya esir olmadan gri bir alanda hareket edilmelidir. Olağan dilin sınırlarını aşmak sessizliğe ricatle mümkündür. Dilin her anına eşlik eden ve onun adeta rahmi olan sessizlik, dillerin dili olarak etkin bir kuvvettir ve sözden daha güçlü olup engin bir anlam potansiyeline sahiptir. En iyi söz sessizliğe benzer (Narang, 2017: 38-64).

Ne-goften u ne-şünûden zebân u gûş-i men-est

Hezâr nağme girih der-leb-i hamûşî-i men-est/152-1

*Söylemezlik dilim, işitmezlik kulağımdır*

*Bin nağmeyle düğümlenen dudağımdır*

Urfi'nin yukarıdaki beyti Narang'ın söylediklerini yankılar. Dile ait “vardır-yoktur” düalitesini “gri bir alan”da eriterek ilerler. Mevlânâ'nın maktalarında görülen “Hâmûş (Sus!)” ikazı da benzer bir tavrı ifade eder. Fehîm'in de suskunluğa yaklaşımı aynıdır:

Sanman bizi dâ'imâ hâmûşuz

Biz *beste-dehân-ı pür-hurûşuz*/122-1

Hüseyin Cevâhirî neşrini esas alan Hâmid Rızâ Kârhâne, hazırladığı yüksek lisans tezinde Urfi'nin divanında 27 adet paradoksal imaj tespit etmiştir (1388: 127-132). Bu sayının çok daha fazla olması gerektiğini düşünüyoruz.

Ân Ka'be-revânîm ki der-bâdiye-i râz

Hâmûşî-i câvîd figân-ı ceres-i mâ'st/70-2

*O Kâbe yolcularıyız sırlar vadisinde ilerleyen*

*Sonsuz suskunluk çingırağımızın çılgılığıdır*

Rencûr-ı dostânem ammâ hoşem ki hergiz

Ne-şenîdeem zi-düşmen düşnâm-i tendürüstî/878-3

*Dostlara incindim ama düşmanlardan, asla şöyle*

*Sağlıklı<sup>392</sup> bir hakaret işitmediğime memnunum*

Âb-ı hayât ez-leb-i mâ mî-çeked, velî

<sup>392</sup> “Ten-dürüstî” kelimesi “adamakıllı, muhkem” diye de çevrilebilirdi ancak paradoksal imajı muhafaza etmek amacıyla “sağlıklı” şeklinde çevirmeyi tercih ettik.

Sad çeşme-i zehr hest ki bîrûn nemî-dehîm/658-2

*Bengi su damlar ağzımızdan ancak yüzlerce*

*Zehir çeşmesini de ağzımızın içinde tutuyoruz*

Ez-şes cihetem şekve zened mevc u hamûşem

Der-zehr zenem gavta, velî çeşme-i nûşem/673-1

*Şikâyet altı yönümde dalgalanıyor, ben suskunum*

*Zehr içinde çırpınırım ancak şerbet çeşmesiyim*

Endûh-i hicr pîş-rev-i şâdî-i men-est

Cûyây-i âftâbem u şeb hâdî-i men-est/112-1

*Ayrılık derdi sevincimin peşrevidir*

*Güneşi ararım, gece rehberimdir*

Âzâdegî ne kâm-şinâsây-i bendegî'st

Neşv u nemây-i bendegî âzâdî-i men-est/112-2

*Zevki nedir bilmez hürriyet köleliğin*

*Hürriyetimdir, boy verip serpilişi köleliğin*

Ümîd-i 'âfiyet ez-morden-est u mî-tersem

Ki merg dîger u âsûdegî dîger bâşed

*Sağlık ümidi ölmektendir ancak korkarım*

*Ölüm başka huzur başka olsun!*

Zahm ez-dehân-i tîğ rubûden nizâ'-i mâ'st

Teslîm geşten u ne-tapîden semâ-i mâ'st/247-1

*Kılıcın ağzından yara uğurlamaktır hünerimiz*

*Teslim olup çırpınmamaktır dans edişimiz*

Havz-i Kevser yâ Rab ez-âteş leb-â-leb kon, ne âb

Ger nasîbî hest ferdâ z'ân kadeh-nûşî me-râ/19-4

*Ya Rab! Kevser havuzunu ateşle doldur ağzına kadar*

*Suyla değil, eğer nasip olacaksa yarın bana ondan içmek*

Hirmân-i me-râ şevk dehed neş'e-i maksûd

Ân şeyb ki bâ-sîne-i germ-est, şebâb-est/108-5

*Maksadın neşesi hüsranıma zevk verir*

*Sıcak sineye sahip ihtiyar genç demektir*

Veh çi râh-est in ki der-sad sâl yek menzil ne-yâft

Ân ki der-her nîm gâmeş tayy-i sad menzil gom-est/140-2

*Ah nasıl bir yol bu böyle! Yüz yıldır gidiyoruz bir menzile varamadık*

*Her yarım adımında yüzlerce menzilin kaybolduğu bu yolda gidiyoruz*

Me-rev be-bâdiye-gerdî ki zerk u şeydâyî'st

*Bürehnegî me-taleb k'ân libâs-i ra'nâyî'st/156-1*

*Çöllerde başıboş dolaşma, riyakârlık, delilik bu*

*Çıplak olmayı istemek süslü bir elbise giymek demek*

Dilem be-zahm-i tu cân dâd u bî-tapîden nîst

Ki kuşte-i tu nasîbeş zi-ârmîden nîst/165-1

*Kalbim açtığın yaradan can verdi, çırpınıyor hâlâ*

*Senin şehitlerinin nasibidir huzur bulmamak*

Âh in çi teşnegî'st ki der-kâm-i cân-i men

Âteş zi-âb-i Hızır buved hoş-güvâr-ter/573-5

*Ah bu nasıl bir sussamışlık böyle! Canımın boğazından*

*Ateş daha rahat aşıyor Hızır'ın bengisuyundan*

Dâğ dâğem kerd ye's u tâlib-i kâmem henûz

Dûzehî der-her bün-i mû dârem u hâmem henûz/584-1

*Yeis beni dağ dağ etti ama hâlâ dileğime kavuşmayı umuyorum*

*Her tüyümde bir başka cehennem var, hâlâ pişmeyi umuyorum*

Ez-cevr-i felek dâğ ne-gerded dil-i 'uşşâk

În bâğçe perverde-i berk-est giyâheş/609-6

*Feleğin cevrinden yaralanmaz âşıkların gönlü*

*Bu bahçenin otlarını yıldırım yetiştirmiştir*

Bâyed ez-çâşnî-i şerbet-i derdem Rızvân

Ta'ne ber-çeşme-i hayvân zened u Kevser-i hîş/602-5

*Derdimin şerbeti lezzetinden Rıdvan*

*Bengi suyu ve Kevser'i azarlamalı*

Nişeste ber-ser-i genc u be-fakr meşhûrem

Nühüfte der-teh-i dâmen çerâğ u bî-nûrem/781-1

*Oturmuşum hazine başına yoksullukla meşhurum*

*Nursuzum eteğimin dibinde gizlenmiş چراغım*

Sad seyl-i fitne âmed u gerdî zi-câ ne-reft

Kasr-i murâd-i mâ'st ki mevkûf-i yek nem-est/110-3

*Yüzlerce kargaşa seli geldi bir toz zerresi kaldıramadı*

*Dileğimizin kasrını yıkmak bir gözyaşına bakar*

Bî-hodî râh nümâyed be-tu Mecnûn-i tu-râ

Hergiz ez-bâng-i ceres râh be-mahmil ne-bored/330-3

*Kendinden geçmek gösterir sana doğru yolu*

*Mecnun'un çingırağın sesiyle bulmadı mahmilin yolunu*

'Ayn-i harâbî'st çu âbâd-i 'âfiyet

Ma'mûrî-i behîşt be-dest-i harâb-i 'aşk/640-2

*Madem sıhhat ülkesi viranelikten başka şey değil*

*Aşkın harabının elinde bayındırlığı cennetin*

Necâtem kerde zindânî, şifâyem kerde bîmârî

Be-hâhem pâre kerd evrâk yek yek, bâd mî-hâhem/723-2

*Kurtuluş beni zindana attı şifa hasta etti beni*

*Yaprakları bir bir yırtacak bir rüzgâr bekliyorum*

Yekî'st âteş u âb-i hayât der-vaktî

Ki germî-i ciger-teşne âb mî-sûzed/550-6

*Ateş de abıhayat da aynı şey olur*

*Susuzun içindeki yangın suyu yaktığında*

Tîğ u ser-der-kef be-sûy-i 'aşk reftem, goft, rev

K'ez-şehîdân 'âfiyet-zâr-i 'adem pür kerdeîm/679-6

*Elimde kılıç ve baş, gittim aşkın semtine, git, dedi*

*Şehitlerle doldurduk yokluğun sıhhat ülkesini*

Urfî divanındaki diğer örnekler: 78-1, 107-5, 112-4, 126-1, 126-8, 140-5, 151-8, 152-1, 155-8, 159-5, 184-1, 286-8, 286-9, 294,-3 294-4, 295-8, 314-2, 318-1, 333-5, 341-1, 341-4, 342-10, 351-4, 352-4, 366-2, 395-2, 406-5, 498-7, 550-2, 584-2, 584-3, 584-5, 586-7, 589-9, 614-8, 644-1, 673-1, 673-2, 675-2, 694-4, 756-4, 781-1, 790-1, 832-3, 888-1-4.

Cafer Mum'un Klasik Türk şiirinde paradoksal imajları incelediği eserindeki bilgilere göre Fehîm, söz konusu imajları divanında en sık kullanan şairler arasındadır. Mum, sebk-i Hindî şairlerinden Şeyh Gâlib'in 336 gazelinde 68 (2018: 127-137), Nâ'ilî'nin 390 gazelinde 43 (2018: 114-119) Fehîm'in 293 gazelinde 31 adet paradoksal imaj<sup>393</sup> tespit etmiştir. Cafer Mum'un tespit ettiği beyitlerden ikisini paradoksal imaj

<sup>393</sup> Aşağıdaki ilk beyitte bulunan "cıvayı coşturan ateş (142-4)" ifadesinde zıt kavramlar bulunmadığı için çıkarıldı. Son beyitte ise cüşîden fiili mecazen kalabalık olmak anlamındadır. "Pervaneleri kaynatan mum (293-3)" ifadesi mum etrafındaki pervanelerin çok oluşunu tasvir için kullanılmıştır.

Olsa hayâdan n'ola âteş-i sîm-âb-cüş  
Tâb-ı ruhî dîdemi şu'le-güdâz eylemiş/142-4  
Gül-i bülbül-hurûş ya'nî habâb  
Şem'-i pervâne-cüş ya'nî mey/293-3

olmadıklarını düşündüğümüz için aşağıdaki listeden çıkardık. Fehîm divanında bulunan kimi paradoksal imajlar ise görünüşte paradoksaldır. Aşağıdaki beyitlerde yer alan “rûz-ı siyâh (kara gün)” mecazen bahtsızlık anlamına gelir. İkinci beyitte yer alan “siyâh-i siper-i kevkeb (yıldız saflarının siyahı)” îhâm yoluyla ordunun kalabalık olmasına işaret eder. Bu türden beyitlere de listede yer verilmedi. Her iki beyitte de şair talihsizliğini iğrak yoluyla tasvir etmiştir:

Ta’lîm iderdi zulmeti leyle ideydi ger  
 Bir nokta meşk *rûz-ı siyâhumdan âfitâb/15-5*  
 Gördi *siyâh-i siper-i kevkebüm Fehîm*  
 Kaçdı libâs-ı şeble sipâhumdan âfitâb/15-7  
 Buna göre Fehîm divanında 54 paradoksal imaj içeren beyit vardır:  
*Seng-i mi ’yâr-ı cünûnam ben ki sarrâf-ı hured*  
*Feyz-i temyüzümle ’arz-ı imtiyâz eyler bana/4-4*  
*Bîgâne-hûy olmalı bir âşinâ nigâh*  
 Besdür helâk-i gamzen olam bir nazar bana/7-4  
 O zülf ü ruh ki ola sayd-bend-i istiğnâ  
 Gazâl-i mihri ider der-kemend-i istiğnâ/9-1  
 Vakt-i hayâda rûyuna baksun gören ba’îd  
Gül-berg-i şu’le olduğımı *şebnem-âşinâ/10-3*  
 Âfitâbuz dilümüz oldı tecellî-geh-i dost  
*Zerremüz mihr gibi rûşen* olursa ne ‘aceb/16-10  
 Gîsûy-ı dil-rübâ gibi oldı *siyeh-şu’â*  
 Sûz-i duhân-i ejder-i âhumdan âfitâb/Fehîm 15-5  
 ‘Acep mâhî-i bahr-ı şu’ledür dil  
 Semender-fitrat u pervâne-meşreb/18-3  
*Hücûm-ı tîr-i gam der-kâr u cism-i nâtüvan gâ’ib*  
*Hümâlar her taraftan germ-gavgâ üstühân gâ’ib/19-1*  
 Dil-i kûdek-mizâcum cism-i nâbûdumda pür-feryâd  
*Figân-ı beççe-bülbül âşikâr ü âşiyân gâ’ib/19-2*  
 Teh-i hâk içre tutmuş dehri âh-ı dâğdâr-ı ‘aşk  
*Nesîm-i gülden olmuş bir cihân-ı gülsitân gâ’ib/19-5*  
 Melâ’ik ya perîdür küşte-i bismil-geh-i çeşmi

*Zemîni ferş-i gül-güsterde vü kurbâniyân gâ'ib/19-6*

Pây-tâ-ser âteşem ammâ ki zîbâk-tînetem

Âfitâb-âsâ n'ola olsam ser-â-pâ muztarib/20-6

*Dilde bir deryâ yatar bî-ka'r u sâhil nâ-bedîd*

Bü'l-'acebdür olmuş anda hem yine dil nâ-bedîd/40-1

'Aşk bir sahrâda güm-râh eylemişdür cânı kim

Hızr nâ-peydâ o reh nâbûd u menzil nâ-bedîd /40-2

Dil o vâdi-i fenânun Kays-ı zârıdur k'olur

Rîginün her zerresinde nice mahmil nâ-bedîd /40-3

Bü-l-'aceb hengâmedür âşûb-gâh-ı çeşm-i dost

Halkı pey-der-pey şehîd olmakda kâtil nâ-bedîd/40-4

Dilde kurbângâh-ı şehri 'aşkı seyrân eyledüm

Ferşi hûn-ı germ ile âğuşte bismil nâ-bedîd /40-5

Germiyet-i mey itse ruhsârını tâb-âlûd

Olur leb-i hûy-gerdün bir ahker-i âb-âlûd/43-1

*Cellâd-ı Mesîhâ-kâr* âsâr-ı nigâhundur

Ey gamzesi lutf-âmîz ey çeşmi 'itâb-âlûd/43-3

*Hûrşide bakarsam görünür çeşmüme sâye*

Yâ Rab ne 'aceb hâlet imiş firkat-i dîdâr/47-7

Tâbiş-i mey kim 'izârun surh-reng -âmîz ider

'Aks-i rûyun sâgarı deryâ-yı âteş-hîz ider/53-1

'Uşşâk ki âh ile gazâyı heves eyler

Mevc-i şererin cevher-i tîg-i nefes eyler/57-1

Zîr-i zülfinden nigâh eyler dil-i zâra dirîg

*Zahmumu bihbûd olur hançer* ki müşg-âlûdedür/68-5

Külhan-ı dûzah gibi *deryâyı ahker-zâd ider*

Düşse kemter katre-i hûn-ı dil-âteşnâkümüz/78-3

Giryeden ol denlü ter kıldum hevâ-yı hânemi

Revzeninden ger şu'â'-ı mihr girse nehr olur/85-4

Çeşm-i bîmârındadır dermân sana ey mürde cân

K'anda *cellâd-ı ecel üstâd-ı Câlînûs olur*/87

Girye-i şâd ile baksa 'aksini handân bulur

Ehl-i dil kim nâzır-i âyîne-i idrâkdür/98-5

İder pertev gedâ-yı kevkeb-i hâl-i siyâhundandan



Sipihr-i ahter-i bahtum anunçün tîre-encümdür/100-3  
 Ol hûşe-i ber-mezra'a-i 'âlem-i nûruz  
 Kim berk-1 belâ âb-dih-i hürmenümüzdür/110-2  
Bî-nişânîdür nişânı 'âşık-1 güm-geştenün  
 Ehl-i 'aşkı bilmeyen 'ârif nişânından bilür/112-4  
 Şimden gerü 'ayn-1 'ademe sürme olur şeb  
 Mânend-i sebel ahter-i Nâhîd görünmez/117-5  
 Sanman bizi dâ'imâ hâmûşuz  
 Biz beste-dehân-1 pür-hurûşuz/122-1  
 Ol mâhî-i turfa-hilkatüz kim  
Deryâ içre şerâre-pûşuz/122-5  
 Özge hurşîdüz ziyâmuz 'âlemi târik ider  
 Turfa şem'üz şu'lemüzdür hem yine pervânemüz/124-2  
 Gonca ahker dâg gül âteş nesîm ol gülşenüz  
 Kim şererdür şebnem-i gül-berg-i bâğ-1 sînemüz/126-4  
 Külhan-1 dûzah gibi deryâyı ahker-zâd ider  
 Düşse kemter katre-i hûn-1 dil-âteşnâkümüz/128-3  
 Biz murg-1 hoş-nevâ-yı gülistân-1 mihnetüz  
*Hâmûşî-i şikâyet-i gamdur safîrümüz*/129-2  
 Râz-1 fûrûg-1 cevher-i hurşîdi fâş ide  
 Huffâşa düşse sâye-i mihr-i zamîrümüz/129-3  
 Müdâm olur leb-i la'li şarâbdan mahzûz  
 'Aceb 'aceb ki ola şu'le âbdan mahzûz/150-1  
 Reşk o turfa-meşrebe kim ola 'aşk-1 yâr ile  
Neşve-i zevk-1 gam be-dil câm-1 ferah-fezâ be-kef/156-4  
Şu'leyem tâb n'iydüğün bilmem  
Lücceyem âb n'iydüğün bilmem/200-1  
 Garîk-i lücce-i 'aşkam fenâ nedür bilmem  
 Ümîd-i sâhil için âşinâ nedür bilmem/205-1  
 Ne câme geysen ider âteş-i dilüm sûzân  
 Cihânda şu'leden özge kabâ nedür bilmem/205-2  
 Tab'-1 'âlî-himmetüm itmez tenezzül himmete  
*Bî-murâd u matlab olmakdur murâd u matlabum*/217-2  
 Lâle-i deşt-i cünûn-1 za'ferân-hâsiyyetüm

*Dâg ile pürdür derûnum gerçi handândur lebüm/217-5*  
 Ruh-1 pür-tâbun ol şem'-1 tecellî-gâh-1 hûbîdür  
 Ki olmuş mihr ü meh pertev-gedâ nûr-1 nikâbundan/230-4  
 Ben ölürsem bu neşât-1 gam ile hande-künân  
 Za'ferân vâye alur her çemen-i hâkûmden/236-6  
 Eylemiş şem'-i cemâlün âteş-efrûz-1 hayâ  
 'Ârız-1 pür-tâbun âb-1 şu'le-âmîz eyleyen/240-2  
Seher âteşle âb oldı dehânına müşa'bid-vâr  
 Hüner 'arz eyledi gülbün çıkup meydâna gülşende/260-3  
 Zahm-1 dilümde seyr idün cûşîş-i hûn-1 germümi  
 Pûte-i âteş içre san oldı şerer güdâhte/271-5  
 O kebk-i bü-l-'acebüz girye-nâk-i hande-eser  
 Ki za'ferân iderüz hâr-1 âşiyânumuzı/280-3  
Zebân-1 hâmûşî-i râz-1 'aşk ile Mansûr  
 Beyân ider ser-i dâr üzre dâstânumuzı/280-4  
Seyl-i âteş-hurûş ya'nî mey  
 Hâne-perdâz-1 hûş ya'nî mey/293-1  
Gonca-i şu'le-berg ya'nî câm  
 La'l-i elmâs-pûş ya'nî mey/293-2

### 3.5.2.7. Urfî ve Fehîm'in Gazellerinde Temsil

Çalışmamızın ikinci bölümünde üslub-ı mu'âdele ve temsil hakkında geniş bilgi verildiği<sup>394</sup> için burada Urfî ve Fehîm'in muadelelerini ele alacağız. Her iki şairin gazellerinde mu'âdele ve temsile oldukça az rastlanır. Urfî, Nazîrî, Kelîm ve Sâ'ib'in gazellerinde temsil konusunu inceleyen Hatîbî, Urfî'nin şiirlerindeki temsil sayısını 21 olarak tespit etmiştir (Hatîbî, 1341: 171-173). Hatîbî, Urfî'nin temsillerinin araştırmasına konu olan diğer sebk-i Hindî (Nazîrî, Kelîm ve Sâ'ib) şairlerine nazaran oldukça az olduğuna dikkat çekmiştir (Hatîbî, 1341: 171). Cafer Mum ise Fehîm'in gazellerinde temsil sayısını 18 olarak tespit etmiştir (2011: 150-152). Nâ'îlî'de sadece 11 temsil bulunur (Mum, 2011: 152-153). Bu durum Urfî ve Tâlib gibi ilk dönem sebk-i Hindî şairleriyle paralellik arz etmektedir. Bu şairleri Kelîm, Selîm, Sâ'ib gibi ikinci

<sup>394</sup>Bkz. "Sebk-i Hindî'nin Kolları" ve "Temsil ve Üslûb-ı Mu'âdele".

dönem İran kolu şairlerinden ayıran başlıca özellik şiirlerinde temsile yer vermemeleridir.

Bizim araştırmamıza göre Urfi'nin gazellerinde temsil içeren beyit sayısı 40'tır; Fehîm'de ise bu sayı 23'tür.

Urfi'den temsil örnekleri:

Dâdem be-çeşm-i û dil-i endûh-pîşe-râ

Gâfil ki mest mî-şikened zûd şîşe-râ/48-1

*Onun gözlerine varı yoğu gam olan gönlümü verdim*

*Ey gafil, sarhoş şişeyi çabucak kırar bilmez misin?*

Telhî be-'ıyş-i û ne-resâned melâl-i men

Ez-mâtem çi zebân 'ıyd-i şâh-râ/46-4

*Melâlim, onun ziyafetine acı katmaz*

*Şahın bayramında yastan bahsedilir mi?*

Gümân me-ber ki tu çün be'gzerî cihân be'gzeşt

Hezâr şem' be-kuştend u encümen bâkî'st/163-2

*Sanma ki sen gidince dünya da gidecek*

*Binlerce mum söndü ama meclis baki*

Şûr-i 'âlem heme cem'-est der-ân nergis-i şûh

Mecma'-i fitne vü âşûb buved hâne-i mest/71-5

*Şuh nergislerinde dünyanın kargaşası toplanmış*

*Sarhoşun evi fitne ve kaos yuvasıdır*

Ger şevêd câme bedel şahs mübeddel ne-şevêd

Her kucâ "yâ sanem" âmed be-zebân, "yâ Samed"-est/253-4

*Kılık kıyafet değişse de kişilik değişmez*

*Her nerede "ya sanem" dense, "ya Samed" duyulur*

'Âlemî der-cilve vü 'âşık ne-bîned gayr-i dust

Ger zi-Mecnûn porsî ender-kârvân mahmil yekî'st/147-4

*Cihan seyrana çıkmış, âşık dosttan başkasını görmüyor*

*Mecnun'a sorsan kervanda mahmil ancak bir tanedir*

Bes ki didem cevr-i düşmen düşmenem bâ-cevr-i dust

Ân ki der-âteş buved bâ-nâr-i Eymen düşmen-est/104-4

*Düşmanın cevrini öyle çok gördüm ki dostun cevrine düşmanım*

*Ateş içinde yaşayan için Eymen vadisinin ateşi düşmandır*

Der-muhabbet derd eger bî-had devâ bisyâr hest

Zahm eger nâsûr şod elmâs der-bâzâr hest/136-1

*Aşkta derde diyelim sınır yok ama deva da çok*

*Yara onulmaz diyelim, elmas işte pazarda*

Ey dil hadîs-i sabr şeniden zi-behr-i çîst?

Zehr-est der-piyâle, çeşîden zi-behr-i çîst?/125-1

*Ey gönül, sabır öğütlerini dinlemek ne için?*

*Kadehteki zehir madem, tatmak ne için?*

Tâ ne-bendî leb ne-gerded sâf ‘Urfî dânişet

Bâde-pâlâyî<sup>395</sup>- şarâb-i râz, hâmûşî buved/314-5

*Ağzını kapatmadıkça, ey Urfî, bilgin saflaşmadı*

*Sır şarabını damıtıp saflaştıran suskunluktur*

Bâ-hevesnâkân nifâk-âmîz dârem sohbetî

‘Andelîb-i kuds bâ-zâğân hem-âvâzî koned/301-3

*Heveskârlarla yalandan yürütüyorum sohbeti*

*Cennet bülbülü kargalarla beraber şarkı söylüyor*

Va’z-i men gerd-feşânde-i ‘isyân ne-şevved

Âstîn-i ‘asel-âlûde meges-rân ne-şevved/468-1

*Benim öğütlerim isyanın tozunu silkelemez*

*Bala bulanmış yenden sinek yelpazesi olmaz*

Dil hâne der-in ‘âlem-i bîgâne ne-gîred

Kâsıd be-diyârî ki reved hâne ne-gîred/419-1

*Gönül, bu yabancı dünyada yerleşip de kalmaz*

*Mektup götüren bir diyara gidince orada ev tutmaz*

Dânâ-yi şehir u dih kî’st k’ez-ta’n-i mâ be-renced

Handîd ber-Felâtûn etfân-i mekteb-i ‘aşk/439-2

*Şehrin âlimi de kim oluyor tarizimize gücenecek?*

*Aşk okulunun çocukları Eflatun’la bile alay eder*

Terk-i dil-cûyî koned çun münfa’il gerdem zi-lutf

Ber-kerîmân şerm-rûy-i mîhmân âyed girân/802-6

*Lütfuna gücenince gönlümüzü almayı bırakır*

*Cömertlere misafirin utangaçlığı ağır gelir*

‘Aşkem be-best u vâ efkend der-pîş-i derd ü mihnet

<sup>395</sup> Divanda “pâlâyî” şeklinde olan bu kelime Hâtibî’nin “Temsil der-Edebiyât-i Fârsî” kitabındaki hâli esas alınıp düzeltilmiştir (Hatibî, 1341: 172).

Sultân şikâr-i lâgar bahşed mülâzimân-râ/60-6

*Aşk tutup beni derdin, mihnetin önüne attı*

*Sultanlar, arık avı hizmetkârlarına bağışlar*

Gusl-i şehîd-i ‘aşk be-âteş sezed ne-âb

Çün şu’le-râ be-âb kesî şost u şust koned?/310-5

*Aşk şehitlerinin guslüne ateş yaraşır*

*Su değil; zira alevi, kim suyla yıkayabilir?*

‘Âşık hem ez-İslâm harâb-est u hem ez-küfr

Pervâne çerâğ-i harem u deyr ne-dâned/303-2

*Âşık hem İslam’dan hem de küfürden haraptır*

*Pervane haremın ateşini kilisenin ateşinden ayırmaz*

Sîrâbî vü leb-teşnegî ez-hem ne-şinâsîm

În-est ki âsâyîş-i mâ ‘ayn-i ‘azâb-est/108-4

*Suya kanmışlığı ve susuzluğu birbirinden seçmeyiz*

*Zira huzurumuz azabımızla tam olarak aynı şeydir*

Der-dâ’ire-i ‘âlem teslîm-i cihet nîst

Nî rû be-sû-yi lutf u ne poştem be-‘itâb-est/108-3

*Dünya dairesinde yönlere teslim olmak yoktur*

*Ne yüzüm lutfâ dönüktür ne de sırtım azara*

Ez-levh-i sîne-i ‘uşşâk nakş-i gam ne-reved

Direm güdâzed u in sikke ez-direm ne-reved/557-1

*Âşıkların sinesindeki sayfadan gam resmi silinmez*

*Dirhemi eritirler ancak dirhemden o mühür ayrılmaz*

Birûn konem gam u bezm ez-tarab konem leb-rîz

Ki meyl nîst be-bîgâne âşinâyî-râ/21-3

*Gamı kovup meclisi eğlenceyle doldururum*

*Zira dostun yabancıya meyli olmaz*

Ger nahl-i vefâ ber ne-dehed çeşm-i terî hest

Tâ rîşe der-âb-est ümmîd-i semerî hest/151-1

*Vefa fidanı vermezse meyve, nemli gözümüz işte*

*Semere ümidi var olur kök sulandığı müddetçe*

Urfî’ye ait diğer temsil örnekleri: 165-4, 169-3, 246-3, 306-1 366-4, 458-6, 509-1, 531-4, 561-5, 562-9, 574-2, 574-3, 627-6, 634-4, 637-7, 746-1, 803-3.

Fehîm’in gazellerinde bulunan temsil örnekleri aşağıdaki gibidir:

Bûlbûl-i şifte-hâle gül ü gonca birdür  
*Vüs'at-i sine-i dil teng nedür bilmez hiç/31-2*  
 'Aşk olmayınca sûziş-i âha ne i'tibâr  
*Âteş gerek duhân-ı siyâha ne i'tibâr/45-1*  
 Çeşm-i siyâhı oldı sipâh-ı saf-ı müje  
*Gerçi sipâh olmasa şâha ne i'tibâr/45-2*  
 Meyl itme hatta gâ'ib olur hüsnün ey perî  
*Şâh olsa nâ-bedîd sipâha ne i'tibâr/45-4*  
 Pâ-mâl iderse turra hat-ı sebzünü n'ola  
*Gülzâr içinde berg-i giyâha ne i'tibâr/45-5*  
 Mir'âtı gerçi 'aksün ider feyz-yâb-ı hüsn  
*Hûrşîd öninde sûret-i mâha ne i'tibâr/45-6*  
 Hat muvâfık olsa dille zülfdn itmem hazer  
*Hızr olursa ger refîkum ejdehâdan kim kaçar/46-2*  
 Bir gonca-lebe rûhumı teslîm iderem ben  
*'Uşşâka belî tuhfe-i cânâne sunarlar/49-2*  
 'Arz itsem o şâha dil-i pür-şekvemi lâyk  
*Bîdâd-keşân ruk'ayı sultâna sunarlar/49-3*  
 Cem'-i dili ağyâra tağıtsa n'ola çeşmi  
*Yüz bin 'asese bir iki mestâne sunarlar/49-5*  
 Zülfinde gönül hatt-ı 'anber-şikenî n'eyler  
*Murgân-ı kafes-perver seyr-i çemenî n'eyler/56-1*  
 Kebûter-i harem-i 'aşk u künde-deryâyam  
*Revâ mîdur ola âzâdeye revâ zencîr/65-8*  
 Derd ü elem ki mâdde-i asl-ı visâldür  
*Mâdâm mihre vâsıl ola meh hilâl olur/81-3*  
 Hâr bakma dile berk-efgen-i sad-hırmendür  
*Kemterîn tohm-ı şerârun eseri ahker olur/84-3*  
 Ey çarh-ı siyeh-kâse-i dîn-perver-i bî-rahm  
*Cellâd da olsa kişi mihmânına kıymaz/114-3*  
 Mest ü mecnûna zemîn ü âsumân yeksân olur  
 Fârîgem ednâ ile a'lâ bir olmuş olmamış/139-4  
 Her visâlün firkati var her huzûrun gaybeti  
*Gam yimem mecliste dilber hâzır olmuş olmamış/139-5*

Ne hâldür k'ide mihr-i ruhın mekân ol hâl  
*Olur mı şeb-pere hiç âfitâbdan mahzûz/150-2*  
 Şu'â'-ı rûyun olur perde-i hayâdan fâş  
*Olur mı pertev-i mehtâba kehkeşân mâni'/151-2*  
 Devletinde geh bülend ü gâh pest olmak ne gam  
*Şâh-ı 'aşka gâh tâc u gâh mesneddür gönül/194-7*  
 Hâk itse Fehîmâ'yı ne gam pertev-i hüsnün  
*Hurşîd olur sâyeye çün bâ'is-i pestî/290-5*  
 İder tîğ-i nigâhın her zamân ol bî-amân keskin  
*Belî şemşîri cellâdun gerekdür her zamân keskin/242-1*  
 Benüm seng-i melâmetden mü'essir-ter olur âhum  
*Ne denlü künd ise tîği ider seng-i fesân keskin/242-5*

## SONUÇ

Aşkî konu edinen şiiirlere gazel adı verilir. Gazel, bu ilk tanımıyla sınırlı kalmamış, tarihsel süreç içerisinde birçok köklü değişikliğe uğramıştır. Arap edebiyatında İslam öncesi dönemden itibaren genellikle kasidenin bir parçası iken Emevîler döneminde bağımsız bir tür hüviyeti kazanmıştır. Emeviler döneminde gazel türü asıl olarak Uzrî ve Hadarî gazel olmak üzere birbirine zıt iki aşk anlayışı doğrultusunda gelişim göstermiştir. Bunlardan ilki bağlılığı ve iffeti öne çıkarmakta; ikincisi tensel zevkeri öncelemektedir. Abbasîler döneminde görülen yoğun şehirleşmeye bağlı olarak Hadarî aşk anlayışı baskın bir hal alır. Gazel asıl olarak Abbasiler döneminde gelişim göstermiştir. Söz konusu dönemde daha çok İslam öncesi kasidelerinin ve bedevî bir hayat tarzının ürünü olan Uzrî aşkın parodisi yapılarak yeni söylem türleri ortaya çıkmıştır. Böylece çekirdeği hâlâ aşk olmakla birlikte gazelin esnekliği de artmıştır.

Gazel İran edebiyatında uzun bir süre sadece kasidelerin giriş bölümlerinde görülmüştür. İran edebiyatında gazelin bağımsız bir tür veya şekil hüviyeti kazanması Senâyî, Enverî ve Hâkânî gibi şairlerin elinde olmuştur. Zühdiye ve meviza türlerinin bir parodisi olan kalenderiyeler bu dönemde görülmeye başlamıştır. Sâdî ile mükemmel örneklerini veren İran gazeli özellikle Hâfız'la beraber medihin işlevini de yüklenmiştir. Yine bu dönemde görülen tasavvufî hareketlerin etkisiyle gazel, irfânî bir özellik kazanarak Abbasiler döneminde geliştirilmiş istiareleri yorumlamış ve bunları tasavvufî birer ıstılah hâline getirmiştir. Bu sebeple Irâkî üslupta şiirin muhatabı üç düzeyde anlaşılabilir bir mahiyet kazanmıştır: Maşuk, memduh ve mabud. Gazelin muhatabının belirsiz olması onu yoruma açık bir hâle getirmiştir.

Timurlular döneminde İran gazeli, Irâk üslubunun daha incelmış bir hâli görünümündedir. Bu dönem şairlerinden Kâtibî, Hayâlî ve Asafî-i Herevî gibi kimi şairler gazellerinde özgün hayallere yer vermiş ve sebk-i Hindî'nin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Safevîlerin iktidara geldiği 16. asrın başlarında İran edebiyatında ve âşık ile sevgili arasındaki ilişkilerin istiaresiz bir söyleyiş ve realist bir tarzda ifade edilmesinden ibaret olan vukû mektebi doğmuştur. Vukû mektebi şairlerinin hasb-i hâl tarzında yazdığı gazeller ilk dönem sebk-i Hindî şairleri üzerinde etkili olmuştur. Irâk üslubuna bir tepki olarak doğan vukû mektebi yaklaşık bir asır İran edebiyatına hakim olmuştur. Vukû gazeli aslen 7. asrın ikinci yarısında Hicaz 'da görülen üsluptan farklı değildir. Bununla birlikte İâk üslubuna karşı geliştirilmesi, gülük dile yaslanması ve mecazi aşkı yeniden gazelin merkezine yerleştirmesi bakımından önemlidir.



16. asrın sonlarından itibaren İran'dan Hindistan'a giden göçmen şairlerin elinde yeni bir üslup görülmeye başlanmıştır. 21. asrın ilk çeyreğinde sebk-i Hindî adı verilen bu üsluba devrin tezkireleri tarz-ı tâze (yeni tarz) adını vermektedir. Sebk-i Hindî, İran'da 16. asrın başlarından Safevî hanedanlığının devrilmesine kadar olan süre boyunca (iki buçuk asır); Osmanlı İmparatorluğun'da 19. asrın sonlarına, Hindistan'da ise 20. asrın ortalarına kadar birçok değişikliğe uğrayarak varlığını devam ettirdi. Söz konusu üslubu, önceki üsluplardan ayırt eden başlıca özellikleri ba'îd istiare ve teşbihler, üslûb-ı mu'âdele, iğrak, teşhis, yeni terkipler, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama gibi özellikleridir.

Çalışmamızda gazellerini incelediğimiz Urfî ve Fehîm sebk-i Hindî'nin temsilcileri arasında gösterilmektedir. Bununla birlikte her iki şairin gazellerinde kendinden önceki söylem türlerine ait birçok öge bulunmaktadır. Bunları dört başlık altında sınıflandırdık. 1.Kalenderî gazel 2. İrfânî-âşıkâne gazel 3. Fahriye gazel 4. Vukû üslubu ve Pâkîze-gû üslubu.

Her iki şairin de kalenderî söylem türünün gazelin bütününe yayıldığı bire adet gazeli vardır. Söz konusu gazeller dillerinin farklı olması dışında nazirelerde bulunan bütün özellikleri haizdir. Tahkiyeli bir şiir olan bu gazellerin kompozisyonu da ortaktır ve 12-13. asır kalenderî gazelinde sıklıkla görülen tekkeden ayrılıp “harabat” a yönelme teması işlenir. Bu temanın kökeni Şeyh San'an kıssadır ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazellerinde de görülür. Bu gazelin haricinde Urfî ve Fehîm'de kalenderî söylem çeşitli gazellere dağılmış bir hâlde müstakil beyitler olarak karşımıza çıkmaktadır. Urfî'nin belki de Hindistan'da bulunmasından ötürü “Muğ” yerine aynı işlevi gören “berhemen” e (brahman) şiirinde yer vermesi dışında her iki şairin de bu söylem türüne büyük bir katkısı olmamıştır. Fehîm'in gazellerinde de “muğ” un yerine kullanılan “berhemen” kelimesi Urfî'nin etkisiyle olmalıdır. Urfî'nin kimi beyitlerinde kalenderî söylemi Ekber Şah'ın Din-i İlahî anlayışı doğrultusunda yeniden ürettiğine dair belirtiler görülmektedir. Bunları kalenderî söylemden ayırt etmek güç olmakla birlikte devrin sloganı olan sulh-i küle yaptığı göndermeler oldukça açıktır. Hatta onun kim olduğu bilinmeyen bir memduhuna yazdığı bir gazel, sulh-i kül anlayışını doğrudan destekler mahiyettedir.

İrfânî-âşıkâne gazelde her iki şair de Hâfız ve Küçük Hâfız olarak bilinen Baba Figânî'yi gerek paradoksal imajlar gerekse gazelin kompozisyonu açısından takip etmişlerdir. Onları bu söylem türünde izledikleri ustalarından asıl ayıran paradoksal imaj üretimlerindeki yenilik ve garabet olmuştur. Her iki şairin de baştan sona irfanî

fikirleri izledikleri gazelleri bulunmaz. Onlardaki irfânî anlayış daima aşıkâne söylem türüyle beraber bulunur. Onların birçok gazelinde tündengelim metoduyla koşutluk içinde hakikî aşktan mecâzî aşka bir seyir vardır. Mecâzî aşk kendi ispatını hakikî aşkta bulur.

Urfî ve Fehîm'in gazellerinde fahriye türü yeni bir ton elde etmiştir. Onlar asıl olarak kasidelerde görülen fahriyeyi gazele taşıyarak fahriye-gazelin oluşumunda öncü bir rol üstlenmişlerdir. Fahriye-gazellerinde kasidelere ait kimi şeklî özellikler de görülür. Bu gazel türünün getirdiği esas yeniliklerden biri, o güne kadar hep şikâyet konusu olan ve şekvaiyyelerde işlenen gam temasının övünç kaynağı hâline gelmesidir. Söz konusu gam, şairin kendi benliği ve varlık arasındaki ilişkiyi paradokslarla örülü bir şekilde anlamasından kaynaklanmaktadır. Tözsel veya evrensel benlik kimi ânlarda vecd hâlinde yakanabilse de onun geriye çekilişinden kalan tortu olan sıradan benlikle arasındaki sonu gelmez gerilim gamın kaynağını oluşturmaktadır. Şair bir yandan tözsel olanın engin yayılımını duyumsamakta öte yandan onu bir varlık kılığında yakalamaya çalışmaktadır: Acının sonsuz kaynağı. Urfî ve Fehîm'in gazellerinde görülen ironinin ve parodik söylemin kaynağı benliklerinin sınırlarını duyumsamalarından kaynaklanmaktadır.

Urfî ve Fehîm sebk-i Hindî şairleri olmakla birlikte sade ve istiaresiz bir üslupla yazdıkları şiirleri de bulunmaktadır. Urfî'ye ait yazma nüshalardan hareketle onun vukû gazellerini Hindistan'a gitmeden önce İran'da yazdığını tahmin ediyoruz. Zira bu gazeller az sayıdaki hep aynı nüshalarda bulunmaktadır. Urfî bu tarz gazellerinde vukû söyleminin çizilmiş sınırları dışına çıkmaz. Selefleri gibi o da sevgilisiyle arasında geçen mecâzî aşkın ayrıntılarına dair realist bir tonda şiirlerini söylemiştir. Urfî'nin vukû üslubunda yazdığı gazellerinde bir meclis dekoru önünde sevgiliyle imalar üzerinden anlaşmalar, bakışmalar ve vukû şiirinde görülen âşıklığa ait "fetanet"ler ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Fehîm'in gazellerinde vukû şiirinin kimi özellikleri görülmekle birlikte onun bu tarz gazellerinde sürdürdüğü tarz asıl olarak Şeyhülislâm Yahyâ ve Nef'î'nin "pâkîze" üslubunun devamı niteliğindedir. O mecâzî aşkı ve vuslatı öncelemesi bakımından Nedîm'e öncülük etmiştir.

Urfî ve Fehîm'in üsluplarını karakterize eden başlıca unsur devrin tezkirelerinin de dikkat çektiği üzere istiare üslubudur. Onları istiare kullanımı konusunda seleflerinden ayıran en önemli yön yeni ve özgün istiareler bulma çabalarıdır. Her iki şairin gazellerinde görülen istiareler fiil istiaresi, isim istiaresi, teşhis, tenzîlî teşhis ve teşhis-i hitâbî başlıklarında sınıflandırıldı.

Urfî'nin gazellerinde yeni birçok fiil istiaresi bulunmaktadır. Söz konusu fiil istiareleriyle Urfî'den önceki şairlerde karşılaşılmamaktadır. Onun istiarede en çok yararlandığı fiiller “bârîden, cûş zeden, çekîden, gezîden, remîden, rûyîden, sühnten, şikesten, ve terâvîden”dir. Bu fiiller çoğu durumda istiare olarak kullanıldıkları gazellerin redifidir. Urfî, söz konusu fiileri yeni bir tarzda ele alarak kendi üslubunun bir parçası hâline getirmiş ve bu sayede ölümünden sonra da çok sayıda takipçi bulmuştur. Bu takipçiler arasında en öne çıkanlar Bîdil, Şevket ve özellikle Şifâyî'dir. Hatta İran modern şiirinin babası Nîmâ Yûşic'in şiirlerinde Urfî'nin kullandığı istiareler görülmektedir. Buna karşın Fehîm'in şiirlerinde yeni fiil istiarelerine rastlanmaz. Bunun sebebi onun redif olarak seçtiği fiillerin hemen hemen hepsinin “olmak, eylemek ve etmek” gibi yardımcı fiiller olduğunu düşünüyoruz.

Urfî ve Fehîm; isim istiaresini kendilerinden önceki şairlerde görülmedik bir sıklıkta gazellerinde kullanmıştır. Onların isim istiaresinde gösterdikleri tavır genellikle soyut kavramlara insani özellikler isnat etmek şeklinde olmuştur. Her iki şair de soyut kavramlara insani özellikler atfetmekte sınır tanımazlar. Bu durum çeşitli eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Urfî'den bir sonraki neslin şairi olan Münîr-i Lahorî, Kârname adlı eserinde Urfî'nin isim istiarelerinde gösterdiği kural tanımazlığı onun on beş beytini ele alarak eleştirmiştir.

Teşhis her iki şairin de imgelerini somutlaştırmak için kullandıkları en etkili araçlardan biri olmuştur. Teşhisin bu derece önem kazanmasında irfânî geleneğin varlık anlayışının yanı sıra Hint felsefî ve dinî düşüncesinin cansız varlıklara ve soyut kavramlara kişilik atfeden bakış açısının da önemli olduğu düşünülmektedir. Urfî ve Fehîm'i kendilerinden önceki şairlerden ayıran tayin edici fark teşhisi yeni bir tarzda ele almalarında yatar. Onlarda bulunan paradoksal imajların bir kısmı bizim “tenzilî teşhis” olarak adlandırdığımız bir retorik araçtan kaynaklanmaktadır. Tenzilî teşhis, bir olayın, eylemin veya hayalî bir varlığın *upuygunu* olan mefhumların kişileştirilip onlara doğalarına aykırı olarak acziyet atfedilmesi şeklinde tanımlanabilir. Mesela, ölümün upuygunu olan “ecel”e ölüm isnat edilmesi; herhangi bir kişiye değil ama sağlık kavramının kendisine hastalığın atfedilmesi veya titremenin zincire vurulması gibi. Görüldüğü üzere bu tarz bir kişileştirme aynı zamanda paradoksaldır. Tenzilî teşhise eski şiirde, özellikle 12. asrın kasidelerinde zaman zaman rastlanır ve methiye bölümlerinde yer alırdı. Her iki şairin yaptığı esas yenilik kasidedeki tenzilî teşhisi artan bir kullanım sıklığıyla beraber gazele aktarmak olmuştur. Sebki İrâkî'nin önemli bir üslup özelliği olan teşbih-i mablûbla tenzilî teşhis arasında bir ilişki kurulabilir. Teşbih-i

maklûblarda genellikle benzetmenin iki ana unsuru olan benzeyen ve kendisine benzetilen somut kavramlardan oluşurken tenzîlî teşhiste soyut bir kavram kişileştirilir. Urfî ve Fehîm'in teşhislerinde görülen bir başka yön teşhîs-i hitâbîdir. Teşhîs-i hitâbî, bu şairlerin kendilerinden önceki üsluplarda da görülmektedir. Bununla birlikte hitap yoluyla soyut bir kavramın teşhis edilmesine sebki Hindî şiirinde daha sık rastlanır. Urfî, şiirlerine lirik bir hava vermek ve yalnızlık duygusunu daha güçlü bir şekilde ifade edebilmek için teşhis-i hitâbîden sıklıkla istifade eder. Fehîm'de teşhis-i hitâbîlere Urfî'ye nispetle çok daha az rastlanır.

Her iki şair teşbih kullanımlarında seleflerinde görülen müptezel teşbihlere yer verirken alışılmadık (garîb/ba'îd) teşbihler de kullanmışlardır. Benzetmelerde başvurdukları asıl yöntem ise soyut bir kavramın somut bir kavrama benzetilmesi şeklinde görülür. Tahyîlî teşbih adı verilen bu edebî sanat şairlerin çeşitli duygu durumlarını ve düşüncelerini somut bir şekilde resmetmelerini temin etmiştir. Tahyîlî teşbihler sayesinde ilk bakışta birbirine uzak görünen benzetme öğeleri şaşırtıcı bir biçimde bir araya getirilmekte ve imtizac ettirilmektedir. Urfî, Fehîm'e göre tahyîlî teşbihe gazellerinde daha sık yer vermiştir.

Urfî ve Fehîm'in gazellerinde öne çıkan bir başka yön kullandıkları yeni terkiplerdir. Onlar yeni imgeleri veciz bir şekilde ifade edebilmek için daha önceki şairlerde karşılaşmadığımız yeni birleşik kelimeler icat etmiştir (*coinage*). Söz konusu birleşik kelimeler bir yandan sözün daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlarken diğer yandan şiire bir müphemiyet de katmaktadır. Onlar, “-zâr, -âbâd, -istân” gibi mekân ismi yapan kelimeleri mübalağada bulunmak amacıyla yeni kelimeler üretmekte kullanmıştır. Bunun yanında birçok maktû ve maklûb tekiplerle yeni kelimeler de türetmişlerdir. Fehîm, yeni kelimeler icat etme konusunda Urfî'yi takip etmekle birlikte gazellerinde söz konusu kelimelere Urfî'den daha yoğun bir şekilde yer vermiştir. Yeni üretilen kelimelerin edatların da dahil olduğu uzun zincirler oluşturan isim ve sıfat tamlamalarında kullanılması gazellerinde görülen îcâzın başlıca sebebidir.

Urfî ve Fehîm, asıl olarak seleflerinin kasidelerinde bulunan îğrakı, gazele nakletmek konusunda da benzer bir tavır içindedir. Her iki şairin gazellerinde îğrakın artış göstermesinin ana sebebi, yoğun istiare kullanımlarıdır. İstiarelerde teşbihin iki ana unsuru olan benzeyen ve kendisine benzetilenden birinin anlamını diğerinin üstlenip her yönüyle ödünç aldığı anlamı karşılması istiareyi doğal olarak mübalağa alanına taşımaktadır. Buna yoğun olarak kullanılan baîd istiareler de eklenince îğrakın artış göstermesi kaçınılmaz olmaktadır. İğrak, esas olarak şairlerin fahriye-gazellerinde daha

çok görülmekte ve şiire kaside üslubu katmaktadır. Urfî ve Fehîm'in gazellerinde iğrakın yoğun kullanımı fahriyelerine alaycı bir ton katmalarını sağlamıştır.

Urfî ve Fehîm, seleflerinin benzer izleklerde yorumladıkları kıssa, mesel ve hikâyeleri (İsa, Musa vd.) bir garabet içerecek şekilde yeniden yorumlamış ve imgelerine çarpıcı yenilikler eklemiştir. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirebileceğimiz telmihlerinde yaratıcı yönlerini cömertçe sergileyerek özgün imgeler oluşturan bu şairler eleştirilenleri harekete geçirmiş ve çeşitli tartışmalara yol açmışlardır. Onların telmih konusundaki tavırları tenzilî teşhisle koşutluk içindedir. Eski şiirde Hızır, rehberliğin; İsa, sağlığın ve hayatın sembolü olarak bu kavramları upuygun bir şekilde temsil ederken Urfî ve Fehîm bu sembolleri kendi kavramsal çerçevelerinin dışına çıkararak tenzil etmişlerdir. Tenzilî teşhislerinde görüldüğü gibi bu tarz telmihlerinde de paradoksal bir yön vardır. Onların telmihlerinde parodik bir yön de görülmektedir.

Paradoksal imajların gazelde kullanımı her iki şairin özgün yanlarından bir diğerini oluşturur. Söz konusu imajlar daha çok şairlerin irfânî-âşıkâne ve fahriye gazellerinde bulunur. Varlığı “vardır” ve “yoktur” ikiliğinden kurtarmaya yönelik bir çabanın sonucu olan paradoksal imajlar dilin gizlediği derin yapıya dair bir farkındalık geliştirmenin ilk adımıdır. Paradoksal imajların sebk-i Hindî şiirinde artış göstermesinin iki kaynağı bulunmaktadır: İbn Arabî'nin temsil ettiği irfânî gelenek ve şairlerin gittikleri yeni coğrafyada tanıştıkları kadim Hint felsefesi.

Urfî ve Fehîm'in gazellerinde sebk-i Hindî üslubunun temel özellikleri arasında sayılan temsil veya muadele üslubuna nadiren rastlanmaktadır. Bizim araştırmamıza göre Urfî'nin gazellerinde temsil içeren beyit sayısı 40'tır; Fehîm'de ise bu sayı 23'tür. Esasen Tâlib ve Hâce Hüseyin Senâyî, Şifâyî, Nâ'ilî, Şehrî gibi şairlerin şiirlerinde de aynı durum gözlenmektedir. Bu şairleri Kelîm, Selîm, Sâ'ib gibi ikinci dönem İran kolu şairlerinden ayıran başlıca özellik şiirlerinde temsile yer vermemeleridir.

Fehîm; istiare kullanımı, tahyilî teşbihler, yeni terkipler, iğrak, telmih ve paradoksal imajlar bakımından Urfî'den etkilenmiş olmakla birlikte gazellerinde Urfî'den tercüme mahiyetinde beyitlere rastlanmamıştır. Yukarıda saydığımız retorik araçların birçoğu sadece Urfî'nin divanında görülmez. Urfî'nin çağdaşları ve ondan sonra gelen birçok şair de söz konusu araçları şiirinde yeni imgeler üretmek için kullanmıştır. Urfî bu alanda öncülerden biri olmuştur.

## KAYNAKLAR

- Abdullah Cevdet (2013). *Ömer Hayyam Rubaileri*, (haz. ve çev. Mehmet Kanar), Şule Yayınları, İstanbul.
- Abdülbâkî Nihâvendî (1931). *Me'âsir-i Rahîmî cild-i suvvum* (haz. Muhammed Hidâyet Hüseyn), Matba'a-i Bebtis Meşen, Kalküta.
- Abdü'l-Celîl, C. M. (1363). *Târîh-i Edebiyyât-ı Arab*, (çev. A. Âzernûş), Mü'essese-i İntişârât-ı Emîr-i Kebîr, Tahran.
- ‘Âbid ‘Alîhân (1346). “Târîh ve Sebeb-i Merg-i Urfî-i Şîrâzî”, *Vâhid*, 4/5, 455-458.
- Ahmed Rif'at (1300). *Lügât-i Târîhiyye ve Cografiyye (Cild 5)*, Mahmûd Bey Matbaası, İstanbul.
- Ahmad, Aziz (1969). *An Intellectual History of Islam in India*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Akdeniz, Metin (2021). “Enverî ve Nedîm’in Kasidelerinde Küçük Öyküler”, *Prof. Dr. Pervin Çapan Armağanı* (ed. Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke - Doç. Dr. Nilüfer Tanç), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Yayınları, Muğla.
- ‘Alâü'd-devle Kâmî-i Kazvînî (1395). *Tezkire-i Nefâyisü'l-Me'âsir* (haz. Sa'îd Şefî'îyûn), Kitâbhâne Müze ve Merkez-i İsnâd-i Şûrâ-yi İslâmî, Tahran.
- Alî Nakî Kemreî (1349). *Gazeliyyât-i 'Alî Nakî Kemreî* (haz. Seyyid Ebûl-Kâsım Sırrî), Kitâb-furûşî-i Te'yîd, İsfahan.
- Alî Ahmed (1873). *Heft Âsmân*, Matba'a-i Bepstist Moşen Paris, Kalküta.
- ‘Alî Çelebi-i Saruhanî (1687). *Tafsîl ve Vakâyi-i Örfî Şîrâzî der Sefer-i Hindustân*, No: 06 Mil Yz A 49/9, Ankara Milli Kütüphane.
- ‘Alî Çelebi-i Saruhanî (1935). *Felsefe ve Hikemiyât-ı Örfî Şîrâzî*, (çev. Hulusi Karadeniz), No: 06 Mil Yz A 2071/1, Ankara Milli Kütüphane, 133-179.
- Alî-Şîr Nevâyî (2015). *Mecâlisü'n-Nefâyis (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar)*, (haz. Kemal Erarslan, çev. A. Naci Tokmak), TDK, Ankara.
- Allan, Roger (2003). *An Introduction To Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Atalay, Mehmet (1998). *Şair Nef'î, Farsça Divanının Edisyon Kitiği ve Üslubu*, (Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ânend Ram Muhlis (1395). *Mir'âtü'l-İstîlâh (Mukaddime ve Tasîh Dr. Çnnder Şikher vd.)*, İntişârât-ı Suhen, Tahran.
- Ânend Ram Muhlis (2017). *Tezkire-i Şu'arâ* (haz. Sâhibzâde Savlet Alî Hân), APRI, Racatsan.
- Antoon, Sinan (2014). *The Poetics of the Obscene in Premodern Arabic Poetry Ibn al-Hajjaj and Sukhf*, Palgrave Macmillian, New York.

- Armutlu, Sadık (2018). “Ömer b. Ebi Rebia’dan Nedim’e Uzanan Gelenek Veya Nedim’in Aşk Anlayışının Kaynağı”, *EKEV Akademi Dergisi*, 73, 111-132.
- Armutlu, Sadık (2020), *Gazel Felsefesi Gazelde Beşerî Aşkın Kaynaklarını Aramak (Hadarîlik-Uzrîlik)*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Atila, Mustafa (2019). *Muslihuddîn Mustafâ Sürûrî Şerh-i Dîvân-ı Hâfız (İnceleme-Metin-Sözlük)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Auerbach, Erich (1969). “Philology and “Weltliteratur””, (çev. Maire Said ve Edward Said), *The Centennial Review*, 13/1, 1-17.
- Aydemir, Yaşar ve Çeltik, Halil (2012). *Kafiyenin Şiiri Şiirin Kafiyesi (Divan Şiirinde Kafiye Hünerleri)*, Kurgan Edebiyat, Ankara.
- Bâbâ Figânî-i Şîrâzî (1316). *Dîvân-i Bâbâ Figânî-i Şîrâzî (haz. Suheyl-i Hânsârî)*, Kitâbhâne-i ‘İlmiyye-i İlâmiyye, Tahran.
- Babacan, İsrail (2011). “Vukû-gûyî ve Klâsik Türk Şiiri’nde Gerçekçi Anlatım”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20/1, 213-224.
- Babacan, İsrail (2012). *Klâsik Türk Edebiyatının Baharı Sebki Hindî*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Babacan, İsrail (2015). “Tarzî-i Efşâr’ın Türkçe Şiirleriyle Farsçada Oluşturduğu Folklorik Bir Üslup”, *Bilig*, 74, 21-44.
- Bahâr, Lâle Tîk Çend (1916). Bahâr-i ‘Acem, *basım yeri yok ve naşir yok*.
- Bâkî (2015). *Bâkî Dîvânı Tenkitli Basım (haz.. Sabahattin Küçük)*, TDK Yayınları, Ankara.
- Başçetin, Mustafa Yasin (2019). *Yanyalı Süleyman Efendi’nin Şerh-İ Dîvân-ı Urfî Adlı Eseri (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Şerh Sözlüğü)*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bedâ’ûnî, ‘Abdülkâdir (1380a). *Müntehâbü’t-Tevârih Cild-i Dovvom (haz. Teyfik H. Sahbânî)*, Encümen-i Âsâr ve Mefâhir-i Ferhengî, Tahran.
- Bedâ’ûnî, ‘Abdülkâdir (1380b). *Müntehâbü’t-Tevârih Cild-i Sovvom (haz. Teyfik H. Sahbânî)*, Encümen-i Âsâr ve Mefâhir-i Ferhengî, Tahran.
- Bedr-i Çâçî (1387). *Dîvân-i Bedr-i Çâçî (Zinde be-Sâl-i 745-i Hicrî) (haz. Muhammed Gîtifîrûzî)*, Kitâbhâne, Müze ve Merkez-i Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yi İslâmî, Tahran.
- Behmenî ve Şâdî (1390). “Suver-i Hayâl der-Gazeliyyât-i ‘Urfî-i Şîrâzî”, *Mutâla’ât-i Zebânî-i Belâgat*, 2/4, 9-33.
- Behmenî, Emîr Hüseyin (1396). *Berresî-i Terâmetnî-i Gazel Der-Sebki Hindî (Mutâla’a-i Movridî-i Gazelhâ-yi ‘Urfî, Nazîrî ve Kelîm)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Dânişkede-i Mâzenderân, Mâzenderân.
- Bermann, Sandra (2012). “World Literature and Comparative Literature”, *The Routledge Companion To World Literature (haz. D’haen, Theo vd.)*, Routledge, London and New York.

- Beyatlı, Yahya Kemal (1990). *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Bilgegil, M. Kaya (2015). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Salkımsöğüt Yayınevi, Konya.
- Blow, David (2001). *Shah Abbas - Ruthless King Who Became An Iranian Legend*, London-New York: I.B. Tauris.
- Bulut, Ali (2019). *Belâgat, Meânî-Beyân-Bedi'*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfi Yayınları, İstanbul
- Bulut, Ali (2021). *Belâgat Terimleri Sözlüğü*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Bursalı İffet (2005). *Bursalı İffet Divanı (haz. Mehmet Arslan)*, Kitabevi, İstanbul.
- Caferoğlu, Suzan (1941). *Mustafa Fehim-i Kadim (Hayatı, Eseri, Divanının Tenkitli Neşri ve Sanatkârlığı)*, (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Cemâle'd-dîn Isfahânî (1379). *Dîvân-ı Üstâd Cemâle'd-dîn Muhammed bin 'Abdür'r-rezzâk-ı Isfahânî (haz. Vâhid-i Destgerdî)*, Müessesesi-i İntişârât-ı Nigâh, Tahran.
- Cemkerânî, Ahmed Rızâyî (1398). *İstiâre (Tatavvur, Tahlîl ve Nakd)*, Pejûhiş-gâh-i Ulûm-i İlmî-i Dânişgâh-i Kum, Tahran.
- Ceviz, Nurettin vd. (2010). *Yedi Askı Arap Edebiyatının Harikaları*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara.
- Cinânî (1994). *Cinânî Hayâtı Eserleri Divânının Tenkidli Metni (haz.. Dr. Cihan Okuyucu)*, TDK Yayınları, Ankara.
- el-Cürcânî Abdülkâhir (2018). *Belâgatin Sırları*, (çev. Zekeriya Çelik), Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Chaghatai, M. Ikram (ts.). Ghanîmat Kunjâhî–A Leading Persian Poet Of Sabk-i Hindî (with an article by A. Bausani), [http://pu.edu.pk/images/journal/uoc/PDF-FILES/\(13\)%20M.%20Ikram%20Chaghatai.pdf](http://pu.edu.pk/images/journal/uoc/PDF-FILES/(13)%20M.%20Ikram%20Chaghatai.pdf) (Erişim tarihi: 26.11.2022).
- Çandır, Halime (1996). *Ahmed Cevdet'in "Belâgat-i Osmâniyye" İsimli Eserinin Günümüz Alfabetiyle Yazılması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Çapan, Pervin (2005). *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr Min Fevâ'di'l-Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*, Atatürk Kültür Merkez, Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Çelik, Nurgül (2019). *Fuzûlî'nin Türkçe Dîvânı'ndaki Gazellerde Edebî Sanatlar*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Çetin, Nihad M. (1973). *Eski Arap Şiiri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Demirel, Şener (1999). *17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Damrosch, David (2003). *What Is World literature*, Princeton University Press, Princeton.



- D'haen, Theo vd. (2012). "Preface", *The Routledge Companion To World Literature* (haz. D'haen, Theo vd.), Routledge, New York.
- Deliçay, Mustafa İzzet (1936). *Türk Edebiyatında Şehrengizler*, (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi İstanbul.
- Dilçin, Cem (2010). "Fuzûlî'nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni", *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul: 63-103.
- Dilçin, Cem (2010). "Fuzûlî'nin Farsça Şiirlerinde İkileme", *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul:160-177.
- Domínguez, César vd. (2015). *Introducing Comparative Literature (New Trends and Applications)*, Routledge, New York.
- Drory, Rina (2000). *Models and Contacts Arabic Literature and Its Impact On Medieval Jewish Culture*, Brill, Leiden-Boston-Köln.
- Durmuş, İsmail (2019). "Eski Arap Şiiri", *İslam Öncesi Araçlarda Dil ve Edebiyat*, Kuramer Yayınları, İstanbul, 191-262.
- Duru, Necip Fazıl (2003). "Şiraz'dan Hindistan'a Örfî'nin Sergüzeşti ve Klasik Türk Şiirinde Örfî-i Şîrâzî", *Bilig*, 26, 117-145.
- Ebu'l-Fazl-i 'Allâmî (1872). *Âyîn-i Ekberî (Cild 1)*, Asiatic Society Of Bengal, Kalküta.
- Ebû Tâlib Kelîm-i Kâşânî (1336). *Dîvân-i Ebû Tâlib Kelîm-i Kâşânî* (haz. Pertev Beyzâ'î), Kitâb-furûşî-i Hayyâm, Tahran.
- Ebu'l-Berekât Münîr ve Hân Ârzû (1977). *Kâr-nâme ve Sirâc-ı Münîr* (haz. Dr. Seyyid Muhammed Ekrem İkrâm), İntişârât-ı Merkez-i Tahkîkât-ı Fârsî-i İrân ve Pâkistân, İslâmâbâd.
- Ekberî, Minuçîhrî (1379). "İstikbâl der-Şî'r-i Fârsî ve Ehemmiyet-i Şî'r-i Baba Figânî ez-Nazar-ı İstikbâl", *Mecelle-i Dânişkede*, 43/155, 125-141.
- Ekinci, Ramazan (2013), "Fehîm-i Kadîm'in Latîfeleri Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn", *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/4, 749- 768.
- Ekinci, Ramazan (2015), "Fehîm-i Kadîm'e Mâl Edilen Bir Atasözleri Kitapçığı: Durûb-ı Emsâl-i Türkî", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15/1, 163-85.
- Elliot, Thomas S. (1961). *Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), De Yayınevi, İstanbul.
- Enverî-i Ebiverdî (1389). *Dîvân-ı Enverî* (haz. Pervîz Bâbâyî), Mü'essese-i İntişârât-ı Nigâh, Tahran.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet (2018). *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri* (haz. Göktürk Ömer Çakır), Historia Yayınları, İstanbul.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet (1934). *Fehîm*, Kanaat Kütüphanesi, Ankara.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (1997). *Dîvân* (Numan Külekçi ve Turgut Karabey), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.

- Evhadî, Takiyeddîn Muhammed (1389a). *'Arafâtü'l-Âşıkîn ve 'Arasâtü'l-Arifîn (Şin-Zi) (Cild 4) (haz. Zebihullaâh Sâhibkârî ve Âmine Fahrahmed)*, Neşr-i Mirâs Mektûb, Tahran.
- Evhadî, Takiyeddîn Muhammed (1389b). *'Arafâtü'l-Âşıkîn ve 'Arasâtü'l-Arifîn ('Ayn-Fâ) (Cild 5) (haz. Zebihullâh Sâhibkârî ve Âmine Fahrahmed)*, Neşr-i Mirâs Mektûb, Tahran.
- Evhadî, Takiyeddîn Muhammed (1389c). *'Arafâtü'l-Âşıkîn ve 'Arasâtü'l-Arifîn (Kâf-Mîm) (Cild 6) (haz. Zebihullaâh Sâhibkârî ve Âmine Fahrahmed)*, Neşr-i Mirâs Mektûb, Tahran.
- Fahrü'z-zamânî-i Kazvînî, Molla Abdü'n-nebî (1340). *Tezkire-i Meyhâne (haz. Ahmed Gülçîn Ma'ânî)*, Şirket-i Nesebî-i Hâc Muhammed Hüseyin İkbâl ve Şürekâ, Tahran.
- Faruqi, Shamsur Rahman (2004). "Stranger In The City: The Poetics of *Sabk-i Hindi*", *Annual of Urdu Studies*, 19, 1-59.
- Fehîm-i Kadîm (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi (haz. Dr. Tahir Üzgör)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Fehîm-i Kadîm (ist. tar. 1056). *Dîvân (müstensih: Şemleli-zâde Ahmed Gülşenî)*, İzmir Milli Kütüphanesi, Numara 932, İzmir.
- Fehîm-i Kadîm (ts.a). *Dîvân-Şehrengîz-Bahr-i Tavîl-Tercüme-i Letâyif-i Kibâr ı Durûb-ı Emsâl-i Türkî*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 2932, İstanbul.
- Fehîm-i Kadîm (ts.b). *Dîvân*, Cod. Turc. 70, Universitätsbibliothek Leipzig Yazma Eserler, Leipzig.
- Fehîm-i Kadîm (ist. tar. 1183). *Dîvân*, Cod. Turc. 79, Universitätsbibliothek Leipzig Yazma Eserler, Leipzig.
- Felsefî, Nasrullâh (1347). *Zindegânî-i Şâh Abbâs-i Evvel (Husûsiyât-i Cismî, Rûhî, Ahlâkî ve Zevkî-i Ü) (Cild-i Dovvom)*, İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran.
- Fesâ'î, Restegâr (1372). *Envâ'-ı Şi'rî-i Fârsî*, İntişârât-ı Nevîd, Şîrâz.
- Feyzî (1362). *Dîvân-ı Feyzî (haz. E. D. Erşed)*, İntişârât-ı Furûğî, Lahor.
- Fîrûzkûhî, Emîr (1365). "Mukaddime-i Sâ'ib", *Dîvân-i Sâ'ib*, İntişârât-i Encümen-i Âsâr-i Millî, Tahran.
- Fischer, Michael H. (2021). *Bâbürlüer (Hindistan'da Bir Türk İmparatorluğu)*, (çev. M. Fatih Çalışır), Kronik Yayıncılık, İstanbul.
- Fişârekî, Muhammed (1394). "Berresî-i Mutesât-i Zebânî Sebk-i Hindî Der-Sefnetü'l-Mufredât-i Sirâc-i Evrengâbâdî", *Behâr-i Edeb*, 30, 65-83.
- Fitzgerald, Edward (2009). *Rubaiyat of Omar Khayyam*, (ed. Daniel Karlin), Oxford University Press, New York.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1376). "Câmi'a-i Edebî-i Asr-i Safevî", *Zebân ve Edebiyât-i Fârsî*, 12/19, 49-67.

- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1379). *Nakd-i Hayâl (Nakd-i Edebî Der-Sebk-i Hindî), Neşr-i Rûzgâr*, Tahran.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1381). "Tasvîr-i Hayâl", *Mecelle-i Dânişkede-i Edebiyât ve 'Ulûm-i İnsânî*, 185, 103-133.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1384). "Temsîl (Mâhiyet, Aksâm, Kârkerd)", *Mecelle-i Dânişkede-i Edebiyât ve 'Ulûm-i İnsânî*, 12/13, 142-177.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1385). *Belâgat-i Tasvîr*, Suhen, Tahran.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1390). *Sebk-şinâsî (Nazariye, Rûykerdhâ, Revişhâ)*, Suhen, Tahran.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1395). *Sad Sâl 'Aşk-i Mecâzî: Mekteb Vukû ve Tarz-i Vâsûht der-Şi'r-i Fârsî-i Karn-i Dehom*, Suhen, Tahran.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1392). "Nâzik-hayâlî-i Isfahânî ve Dûr-hayâlî-i Hindî", *Nâme-i Ferhengistân*, 1/1, 51-78.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (2014). "Nakş-i Sefine-i Hoşgû Der-İnşi'âb-i Şâ'irân-i Tarz-i Hayâl-i Hindî", *Nâme-i Ferhengistân*, 1/2, 33-54.
- Futûhî Rûdmece'nî, Mahmûd (1399). "Cûşiş-i Cevher-i Hestî Der-Sebk-i Hindî (Hâniş-i Sadrâyî-i Şi'r-i Sâ'ib-i Tebrîzî)", *Neşriyye-i Zebân u Edeb-i Fârsî-i Dânişgâh-i Tebrîz*, 73/242, 217-238.
- Fuzûlî-i Bağdâdî (2005). *Fuzûlî Divânı (haz. Abdûlbâki Gölpinarlı)*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Gaffâr Âvâ, Zamîre (1390). *Cânib-i Hindustân Âyed Hemî*, Merkez-i Tehkikat-i Fârsî Râizenî Ferheng-i Cumhûr-i İslâmî-i İrân, Dehlî-i Nev.
- Ganî-i Keşmîrî (1362). *Dîvân-i Ganî-i Keşmîrî (haz. Ahmed Kerîmî)*, Silsile-i Neşriyât-i Mâ, Tahran.
- Ganî-i Keşmîrî (1972). *Ganî-i Keşmîrî (Ahvâl ve Âsâr ve Sebk-i Eş'âr-i Ū (haz. Dr. Riyâz Ahmed-i Şîrvânî)*, Jammu and Kashmir Academy of Art, Culture and Languages, Keşmir.
- Gencosman, Mehmed Nuri (1963). *Hayyam'dan Rubailer -Manzum Tercüme ve Şairin Toplu Bir Biyografisiyle Birlikte-*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Gölpinarlı, Abdûlbaki (1953). *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- Gözütok, Mehmet Akif (2017). "Türk Edebiyatında Urfî-i Şîrâzî Şerhleri", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 77-122.
- Gûpâmâvî, Muhammed Kudretullâh (1387). *Tezkire-i Netâyicü'l-Efkâr (haz. Yûsuf Big Babapûr)*, Mecma'-i Zehâ'ir-i İslâmî, Kum.
- Güler, Zülfî (2009). "Rûz u Şeb Redifli Üç Na't", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 553-578
- Gülşehri (ts.) *Gülşehri'nin Mantiku't-Tayrî (Gülşen-Nâme, Metin ve Aktarma) (haz. Kemal Yavuz)*, KTB, Ankara.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10686.metinpdf.pdf?0> (Erişim tarihi: 10.06.2021).

- Gürkan, Nejdî (2005). *Şiir ve Dil Arap Edebiyatı*, Noel Yayınları, Ankara.
- Gündüz, Erol (2012). “Subhîzâde Feyzî'nin Fehîm-i Kadîm, Nâ'ilî-i Kadîm ve Neşâtîye Yazdığı Nazireler”, *Turkish Studies*, 7/3, 1395-1414.
- Hâc Muhammed Hüseyin (1377). *İbdâ'ü'l-Bedâyi'-Câmi'-terîn Kitâb-i Der-İlm-i Bedî'-i Fârsî* (haz. Hüseyin Ca'ferî), İntişârât-i Ahrâr-i Tebrîz, Tebrîz.
- el-Hâcc İbrâhîm (2019). *Şerh-i Belâgat* (haz. Albülkadir Dağlar), DBY Yayınları, İstanbul.
- Hâcipur Essî, Fâtîma (1389). *Berresî-i Envâ'-i Teşbîh ve İsti'âre der-Dîvân-i Urîf-i Şîrâzî*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dânişgâh-i Beynelmîlî-i İmâm Humeynî, Kazvin.
- Hâ'irî, Muhammed Hasan (1388). “Sebk-i Hindî ve Nâ-goftehâ-yi Ân”, *Târîh-i Edebiyât*, Şumâre: 61, 45-69.
- Hâfız-ı Şîrâzî (1992). *Hafız Divanı*, (çev. ve önsöz Abdülbaki Gölpınarlı), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Hâfız-ı Şîrâzî (2011). *Hâfız Divanı*, (çev. Mehmet Kanar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hâfî Hân (1869). *Müntehabü'l-Lübâb*, The College Press, Kalküta.
- Hâkânî-i Şîrvânî (1382). *Dîvân-i Hâkânî* (haz. Ziyâ'ed-dîn Seccâdî), İntişârât-i Zuvvâr, Tahran.
- al-Harhi, Jokha Mohammed (2010). *I Have Never Touched Her: The Body in Al-Ghazal Al-'Udhri*, PhD Thsesis, Department of Islamic and Middle Eastern Studies, University of Edinburgh, Edinburgh.
- Hamîdiyân, Saîd (1389). *Şerh-i Şevk-Şerh ve Tahlîl-i Eş'âr-ı Hâfız*, Cilt 2, Neşr-i Katre, Tahran.
- Hamori, Andras (1974). *On The Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey.
- Hasan Pûrâlâştî, Hüseyin (1384). *Tarz-i Tâze (Sebk-Şinâsî-i Gazel-i Sebk-i Hindi)*, Suhen, Tahran.
- Hazîn-i Lâhicî (1378). *Dîvân-i Muhammed Ali Hazîn-i Lâhicî (teshîh: Zebihullâh Sâhibkâr)*, Neşr-i Sâye, Tahran.
- Hekîm Mevlâ Şâh Muhammed (1391a). *Tezkir-i Letâyifü'l-Hayâl (Cild-i Evvel)* (haz. Yûsuf Big Babapûr), Neşr-i Mecmû'a-i Zehâyir-i İslâmî, Kum.
- Hekîm Mevlâ Şâh Muhammed (1391b). *Tezkir-i Letâyifü'l-Hayâl (Cild-i Dovvom)* (haz. Yûsuf Big Babapûr), Neşr-i Mecmû'a-i Zehâyir-i İslâmî, Kum.
- Hersekli 'Ârif Hikmet Beg (1335). *Dîvân* (haz. İbnülemin Mahmûd Kemâl), Matba'a-i 'Âmire, İstanbul.
- Hidâyet, Sâdık (2013). *Hayyam 'in Terâneleri*, (çev. Mehmet Kanar), YKY. İstanbul.

- Hutchinson, Ben (2018). *Comparative Literature: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York.
- Hümâyî, Celâleddîn (1385). *Yâddâsthâ-yi Üstâd-i 'Allâme Celâleddîn Hümâyî Der-Hâşiye-i Mecma'ul-Fuseha-i Hidâyet (der. Dr. Nâsireddîn Şâh Hüseyinî)*, Kitâbhâne-i Millî-i İrân, Tahran.
- Hümâyî, Celâleddîn (1389). *Fünûn-i Belâgat ve Sînâ'ât-i Edebî*, Ahûrâ, Tahran.
- Hüseyin Dâniş ve Rızâ Tevfik (1340). *Rubâ'iyât-ı Ömer Hayyâm*, İkbâl Kitâbhânesi, İstanbul.
- Hüseyin Kuli Hân Azîmâbâdî (1391). *Tezkire-i Nişter-i 'Aşk (Cild-i Evvel)*, (haz. Seyyid Kemâl Hâc Seyyid Cevâdî), Mîrâs Mektûb, Tahran.
- Hüseyinî, Hasan (1368). *Bîdil, Sipihri ve Sebk-i Hindî*, Surûş, Tahran.
- İsfahani, Alireza Korangy (2007). *Development of the Ghazal and Khaqani's Contribution: A Study on the Development of Ghazal and a Literary Exegesis of a 12th c. Poetic Harbinger*, PhD Thesis, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University, Cambridge-Massachusetts.
- İkbâl (1958). *Esrâr-ı Hodî-Benliğin Sırları*, (çev. Ali Nihad Tarlan), Yenilik Basımevi, İstanbul.
- İkbâl, Muhammed (1915). *Mesnevî-i Esrâr-ı Hodî*, Lahor.
- İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (2000). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî's-Şu'ârâ, Cilt II)*, (haz. M. Kayahan Özgül), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- İnan, Murat Umut (2016). "İran edebiyatından Osmanlı edebiyatına gazelde konu bütünlüğü meselesi", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar*, Haz. Hatice Aynur vd., Klasik, İstanbul.
- İsen, Mustafa (1997). "Kendini Yiyen Bir Şâir: Fehîm-i Kadîm", *Ötelerden Bir Ses Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı üzerine Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- İskender Big Türkmân (1350). *Târîh-i 'Âlem-ârâ-yi 'Abbâsî*, (haz. İrec Afşâr), Cild 1 Mü'essese-i İntişârât-i Emîr-i Kebîr, Tahran.
- İsmail Belîğ (1302). *Riyâz-ı Güldeste*, Hüdâvendigâr Vilâyeti Matba'ası, Bursa.
- İsmail Belîğ (1985). *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdetü'l-Eş'âr* (haz. Abdülkadiroğlu, Abdülkerim), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- İssa, İman Muhammed (1995). *Müstakîm-zâde Süleymân Sa'dü'd-dîn Efendi Mecelletü'n-Neseb (Kişi, Eser, Yer Adlarının Açıklamalı Dizini)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dokrota Tezi, Ankara.
- Jacobi, Renate (1985). "Time and Reality in "Nasīb" and "Ghazal"", *Journal of Arabic Literature*, 16, 1-17.
- Jacobi, Renate (1992). "Theme and Variations in Umayyad Ghazal Poetry" *Journal of Arabic Literature*, Vol. 23, No. 2, s. 109-119
- Kadir, A. (1979). *Bugünün Diliyle Hayyâm*, Hilal Matbaacılık, İstanbul.

- Kahraman, Mehmet (2016). *Divan Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Kahramân, Muhammed (1378). *Sayyâdân-i Ma'nî-Ber-güzide-i Eş'âr-i Suhen-surâyân-i Şîve-i Hindî, Mü'essese-i İntişârât-i Emîr-i Kebîr*, Tahran.
- Kanık, Orhan Veli (1996). *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Yunus (2016). "Fehîm-i Kadîm'in Bahr-i Tavîl'i", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 16, 167-176.
- Karaköse, Saadet (2004). "Divan Şiirinde Tasvir ve Tahkiye", *İlmi Araştırmalar*, 18, 45-59.
- Karaköse, Saadet (2012). "Kozmik Âlemde Nef'î'nin Seyri", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 29-48.
- Kârhâne, Hamîd Rızâ (1388). *Teşhîs, Mütenâkız-nümâ ve Hissâmîzî der-Şi'r-i 'Urfî-i Şîrâzî*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dânişgâh-i Allâme Tabâtabâyî, Tahran.
- Kasır, Hasan (1990). *Sabrî Mehmed Şerîf Dîvânı (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Kâtibî-i Turşîzî (1382). *Dîvân-i Kâtibî-i Turşîzî (Gazeliyyât) (haz. Takî Vahîdiyân Kâmyâr vd.)*, İntişârât-i Âstân-i Kudsi-i Razavî, Tahran.
- Kaya, Bayram Ali (1999). "Azmî-zâde Hâletî Dîvânı'nda Atasözü ve Deyimler", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 118, 149-168.
- Kaya, Bilge (1991). *XVII. Yüzyıl Divan Şairi Mantıkî Ahmet Mehmet Efendî ve Divançesi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kemâleddin Hüseyin Gazurgâhî (ts.). *Mecâlisü'l-'Uşşâk*, Yazmalar No: 10440, Kitâbhâne-i Âstân-i Kudsi-i Razavî.
- Kennedy, Philip F. (1997). *The Wine Song in Classical Arabic Poetry Abû Nuwâs and the Literary Tradition*, Clarendon Press, Oxford.
- Kerîmîferd Gulâmrızâ (1397). *Tahlîl ve Berresî-i Zîbâyî-şînâsî-i Suhen-i Fârsî ve Arabî*, SAMT, Tahran.
- Kişen Çend İhlâs (yazma ts.). *Hemîşe Bahâr*, İran Milli Kütüphanesi, No: Tahran.
- Kurnaz, Cemal ve Çeltik, Halil (2013). *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, Kurgan Edebiyat, Ankara.
- Kurtuluş, Rıza (2007). "Örfî-i Şîrâzî", *DİA*, Cilt 34, 96-97.
- Kutlar, Fatma Sabiha (2009). "Dilber Narhlarına İlişkin Bir İstanbul Şehrengizi: Narhnâme-i Dil-berân", *Türklük Bilgisi Araştırmaları Cem Dilçin II Armağanı*, 33/2, 1-35.
- Küçük, Sabahattin (1985). "Fehîm-i Kadîm Başka Bir Mahlas İle Şiirler Söyledi mi?", *Türk Kültürü*, 267, 478-480.

- Leçhmi Narâyan Şefîk-i Evrengâbâdî (ts.). *Tezkire-i Gül-i Ra'nâ*, Matbu'a-i 'Ahdâferîn Berkî Paris, Haydarabad-Deken.
- Lengrûdî, Muhammed Şems (1367). *Girdbâd-i Şûr-i Cunûn (Sebk-i Hindî, Kelîm-i Kâşânî, Güzîde-i Eş'âr)*, Dîbâ, Tahran.
- Lengrûdî, Muhammed Şems (1397). *Şi'r-i Devre-i Bâzgeşt (Berresî-i Şi'r-i Devrehâ-yi Afşâriyye, Zendiyye ve Kâcâriyye)*, Mü'essese-i İntişârât-i Nigâh, Tahran.
- Leskofçalı Gâlib Beg (1335). *Dîvân (haz. İbnülemîn Mahmûd Kemâl)*, Matba'a-i 'Âmire, İstanbul.
- Lewis, Franklin Dean (1995). *Reading, Writing And Recitation: Sana'i and The Origins Of The Persian Ghazal*, PhD Thesis, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, The University of Chicago, Chicago-Illinois.
- Lewis, Franklin (2016). Farsça gazelin dönüşümü: âşıkâne üsluptan sâbit şekle”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar*, ed. Hatice Aynur vd., Klasik, İstanbul.
- Losensky, Paul E. (1998). *Wellcoming Fighânî (Imitation and Poetic Individualty in the Safavid-Mughal Ghazal)*, Mazda Publishers, California.
- Losensky, Paul (2003). “Urfî Shirâzî,” *Encyclopædia Iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/orfi-of-shiraz> (Erişim tarihi: 24.11.2022).
- Lotfâlî Big Âzerbigdilî (1337). *Âteş-kede-i Âzer (mukaddime, fihrist ve talîkât Seyyid Ca'fer Şehîdî)*, Müessese-i Neşriyât.
- Ma'ânî, Ahmed Gülçîn (1369a). *Kârvân-i Hind Cild-i Evvel*, Müessese-i Çâp ve İntişârât-i Âstân-i Kuds-i Razavî, Meşhed.
- Ma'ânî, Ahmed Gülçîn (1369b). *Kârvân-ı Hind Cild-i Dovvom*, Müessese-i Çâp u İntişârât-ı Âstân-ı Kuds-ı Razavî, Meşhed.
- Ma'ânî, Ahmed Gülçîn (1374). *Mekteb-i Vukû Der-Şi'r-i Fârsî*, İntişârât-i Dânişgâh-i Firdevsî-i Meşhed, Meşhed.
- Meisami, Julie Scott (1987). *Medieval Persian Coutr Poetry*, Princeton Universty Press, Princeton-New Jersey.
- Meisami, Julie Scott (2003). *Structure And Meaning In Medieval Arabic And Persian Poetry*, Routşedge Curzon, London.
- Meisami, Julie Scott (2016.) “Aşk şarkısı ve medhiye kıskacında İran gazeli”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar*, ed. Hatice Aynur vd., Klasik, İstanbul.
- Melikşâh, Ahmed Ganîpûr vd. (1387). “Sebk-i Hindî ve Mudde'iyân-i Pîşvây-i Ân (Berresî-i Mîzân ve Çigûnegî-i Te'sîr-guzârî-i Pîş-gâm-i Sebk-i Hindî Ber-Şekl-gîrî-i İn Sebk)”, *Pejûhişhâ-yi Edebî*, 5/20, 43-60.
- Mengi, Mine (1986). “Necâtî'nin Şiirlerinde Atasözlerinin Kullanımı”, *Erdem*, 2/4, 47-58.
- Mermer, Ahmet (2002). *XVII. Yüzyıl Dîvân Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi*, MEB, Ankara.

- Mesîhî (2014). *Mesîhî Dîvânı* (haz. Prof. Dr. Mine Mengi), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Mezâkî (1991). *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkitli Metni* (haz. Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Miller, Matthew Thomas (2016). *Poetics of the Sufi Carnival: The "Rogue Lyrics" (Qalandariyât) of Sanâ'î, 'Attâr, and 'Erâqi*, (Basılmamış Doktora Tezi), Washington University.
- Mîr Takîye'd-dîn-i Kâşânî (1392). *Hulâsatü'l-Eş'âr ve Zübdetü'l-Efkâr (Bahş-i Şîrâz ve Nevâhî-i Ân)* (haz.Nefîse İrânî), Mîrâs Mektûb, Tahran.
- Mîrzâ Gulâm 'Alî Âzâd Bilgramî (1372). *Gazâlânu'l-Hind (Mutâla'a-i Tatbîkî-i Belâgât-i Hindî ve Fârsî Be-İnzimâm-i Faslı Der-Zen-şinâsî)* (tashîh Dr. Sîrûs Şemîssâ), Sadâ-yi Mu'âsir, Tahran.
- Mîrzâ Gulâm 'Alî Âzâd Bilgramî (1900). *Hızâne-i Âmire*, Matba'a-i Nevel, Kampur.
- Mîrzâ Gulâm 'Alî Âzâd Bilgramî (1913). *Serv-i Âzâd*, Kitâbhâne-i Âsafîyye, Haydarabad-Deken.
- Mîrzâ Muhammed Refî' Sevdâ-i Dihlevî (2011). *'İbretü'l-Gâfilîn* (haz. Hüseyin Kâsımî), Alfa Aret Nuida, Dehli-i Nev.
- Muallim Nâci, (2014). *Kültürler Kavşağında Edebiyat ve Hikmet (Arap, Fars ve Batı Edebiyatından Tercümeler)* (haz. Prof. Dr. Mehmet Atalay, Prof. Dr. Mehmet Yavuz), Büyüyenay Yayınları, İstanbul.
- Muhammed Efdal Sarhoş (1389). *Kelîmâtü'ş-Şu'arâ* (haz. 'Alî Rızâ Kazve), Kitâbhâne, Müze ve Merkez-i İsnâd-i Meclis-i şûrây-i İslâmî, Tahran.
- Muhammed Hâdî b. Muhammed Sâlih-i Mazenderânî (1376). *Envârü'l-Belâğa* (haz. Muhammed 'Alî Gulâmînijâd), Merkez-i Ferhengî-i Neşr-i Kible, Tahran.
- Muhâmmmed Takî Bahâr Melîkü'ş-Şu'arâ (1349). *Sebk-şinâsî*, 3 C, İntişârât-ı Emîr Kebîr, Tahran.
- Muhsinî, A. (1382). *Redif ve Mûsîkî-i Şi'r*, Mü'essese-i Çâphâne ve İntişârât-i Dânişgâh-i Firdevsî, Meşhed.
- Muhteşem-i Kâşânî (1380). *Heft Dîvân-i Muhteşem-i Kâşânî* (haz. Abülhüseyn Nevâyî ve Mehdî Sadrî) Cild 2, Mîrâs Mektûb, Tahran.
- Muhyî-i Gülşenî (1982). *Menâkib-i İbrâhîm-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarîkat-i Gülşeniyye* (yay. Tahsin Yazıcı), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Mu'izzî (1318). *Dîvân-i Mu'izzî* (haz. 'Abbâs İkbâl), Kitâb-furûşî-i İslâmiyye, Tahran.
- Mum, Cafer (2004). *Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli-Metin-Cinaslar Sözlüğü)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Mum, Cafer (2006). *Sebk-i Hindî'de beyit yapısı, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama*", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I-Sözde Ve Anlamda Farklılaşma:*



- Sebk-i Hindî*, 29 Nisan 2005, *Bildiriler* (ed.. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul, 108-141
- Mum, Cafer (2007). “Sebk-i Hindî”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- Mum, Cafer (2011). *Divan Şiirinde Bercesteli Beyitler*, Mengüceli Yayınları, Malatya.
- Mum, Cafer (2016). “Gazelde üslûb-ı mu’âdele veya bercesteli beyit”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar*, ed. Hatice Aynur vd., Klasik, İstanbul.
- Mum, Cafer (2018). *Tezâdın İmtizâcî-Klasik Türk Şiirinde İmtizâc-ı Ezdâd*, Sonçağ Yayınları, Ankara.
- Mu’temen, Z. (1355). *Tahavvul-i Şi’r-i Fârsî*, Kitâbhâne-i Tuhûrî, Tahran.
- Müderri-i Razavî, Muhammed Takî (1354). *Ahvâl u Âsâr-i Kadve-i Muhakkikîn ve Sultân-i Hükemâ ve Mütakellimîn Üstâd-i Beşer ve ‘Akl-i Hâdî-i ‘Aşer Ebû Ca’fer Muhammed bin Muhammed bin el-Hasan el-Tûsî Mülakkab be-Nasîr-i Tûsî*, İntişârât-i Bünyâd-i Ferheng-i İrân, Tahran.
- Nâbî (1997). *Nâbî Dîvânı II* (haz. Dr. Ali Fuat Bilkan), MEB, Ankara.
- Nâ’îlî-i Kadîm (1990). *Dîvân* (haz. Haluk İpekten), KTB, Ankara, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67155.naili-i-kadim-divanipdf.pdf?0>
- Nâlî (2010). *Nâlî Dîvânı* (haz. Süleyman Çaldak), Kesit Yayınları, İstanbul.
- Narang, Gopi Chand (2017). *Ghalib (Innovative Meanings and the Ingenious Mind)*, (çev. Surinder Deol), Oxford University Press, New Delhi.
- Nasrâbâdî-i İsfahânî, Mîrzâ Muhammed Tâhir (1370). *Tezkire-i Nesrâbâdî, Çâphâne-i Armağân*, Tahran.
- Nasîrî-i Câmî, Hasan (1393). *Mekteb-i Herât ve Şi’r-i Fârsî*, İntişârât-i Mevlâ, Tahran.
- Nedîm (2017). *Nedîm Dîvânı* (haz. Dr. Muhsin Macit), KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214.nedim-divanipdf.pdf?0> (Erişim tarihi: 07.11.22).
- Nefî (2018). *Nefî Dîvânı* (haz. Metin Akkuş), KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741.nefi-divanipdf.pdf?0> (Erişim tarihi: 07.11.22).
- Nefî (2019). *Farsça Divan (Metin – Çeviri)* (haz. Mehmet Atalay), Demavend Yayınları, İstanbul.
- Negüs, Mütemer (ts.). *Fehim-i Kadim (Hayatı, Eseri, Gazellerindeki İnsan Güzelliğine Ait Müşebbehünbihler)*, (Basılmamış Mezuniyet Tezi), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Nenîz, Hürşîd Kamberî (1390). *Tashîh ve Mukabele-i Dîvân-ı H’âce Hüseyin Senâyî-i Meşhedî Hemrâh bâ-Şerh-i Ahvâl-i ve ve Ta’lîkat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Vezâret-i ‘Ulûm, Tahran.
- Neşâtî Ahmed Dede (2019). *Neşâtî Dîvânı* (haz. Mahmut Kaplan), KTB, Ankara <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67330.nesati->

[divanipdf.pdf?0&\\_tag1=006964F7A491139BEB893C13F024BA71C07840A2&crefer=2966B346F9BC9A3864BC04C787738C709329BAD3A5B88B7995F15FCB825DAC09](https://www.divanipdf.pdf?0&_tag1=006964F7A491139BEB893C13F024BA71C07840A2&crefer=2966B346F9BC9A3864BC04C787738C709329BAD3A5B88B7995F15FCB825DAC09) (Erişim tarihi: 26.11.2022).

- Neylî (ts.). *Şerh-i Kasâyid-i Urfî-i Şîrâzî*, Süleymaniye Kütüphanesi Lala İsmail/519.
- Nihâvendî, Mollâ Abdü'l-bâkî (1931). *Me'âsir-i Rahîmî (Cild-i Sevvom) (haz. Muhammed Hidâyet Hüseyin)*, Asiatic Society of Bengal, Kalküta.
- Nîkhû, 'Âtife vd. (1395). "Berresî-i Vîjehîhâ-yi Muşterek-i Şî'r-i Sebk-i Hindî ve Minyâtûr-i Mekteb-i Isfahân", *Pejûhişhâ-yi Edebiyât-i Tetbîkî*, 4/3, 81-108.
- Niyâ, Meryem Sâlihî ve Burhânî, Hucet (1395). "Hân Ârzû ve Mes'ele-i Sebk-şinâsî der-Tezkire-i Mecma'un-Nefâyis", *Custârhâ-yi Edebî*, Şumâre: 192, 129-154.
- Nizâmî-i Gencevî (2013). *Leylâ ile Mecnun*, (çev. A. Naci Tokmak), Say Yayınları, İstanbul.
- Nizâmî-i Semerkandî (1327). *Çehâr Makâle* (haz. Muhammed Mu'în), İntişârât-ı Armağân, Tahran.
- Nu'mânî, Şiblî (1363). *Şî'rü'l-'Acem Yâ Târîh-i Şu'arâ ve Edebiyât-i İnan* (Cild 3-4-5), Dünyâ-yi Kitâb, Tahran.
- Nûrû'd-dîn Cihangîr Şâh (2013). *Târîh-i Selîm Şâh IV. Bâbürlü Hükümdarı Cihangîr Şâh'ın Hatıratı*, (çev. Nevres-i Kadîm, haz. Fahri Unan), Atatürk Kültür , Dil ve Tarih yüksek Kurumu Yayınları, Ankara.
- Okumuş, Sait (2008). "Fars ve Türk Edebiyatlarında Hint Üslubuna Genel Bakış", *Nüşa*, Sayı: 27, 2008/II, 115-151.
- Olgun, Tahir (1994). *Edebiyat Lügatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Öğmüş, Harun (2012). *Cahiliyye Şiirine Göre Arap Yaşantısı ve Kur'anın Getirdiği Değişim*, Aybil Yayınları, Konya.
- Ömer Hayyâm (2006). *Ömer Hayyâm Rubâileri*, (çev. Ahmet Kırca), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Ömer Hayyâm (1997). *Hayyam Bütün Dörtlükler*, (çev. Sabahattin Eyuboğlu), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Özgül, M. Kayahan (2007). "Tanzîmat'tan Cumhuriyet'e Klâsik Edebiyat Çalışmaları (1839-1922)", *TALİD*, 5/9, 47-171.
- Özgül, M. Kayahan (2015). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-II Hersekli Ârif Hikmet Bey*, Kitabevi, İstanbul.
- Özgül, M. Kayahan (2015). *Yenişehirli Avnî Bey*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Özgül, M. Kayahan (2018). *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, YKY, İstanbul.
- Saîd Giray (2001). *Saîd Giray Dîvânı (Hayatı, Sanatı, Dîvân Metni)* (haz. Yard. Doç. Dr. Saadet Karaköse), Bilal Ofset, Denizli.
- Özyıldırım, Ali Emre (2011). "Garîb Ma'nâlar, Acîb Hayâller Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerinden Hareketle Belagat Terimi Olarak "Garîb" Sıfatı", *Âşık Çelebi ve*

*Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar* (der. Hatice Aynur ve Aslı Niyazioğlu), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Parthasarathi, Prasanan (2019). *Avrupa Zenginleşirken Asya Neden Yoksul Kaldı? (Küresel Ekonomik Ayrışma 1600-1850)*, (çev. Öktem Kalaycıoğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Pîrâye-i Yağmâyî (1375). “Urfî-i Şîrâzî İn Men u An Men-i Dîger”, *Nâme-i Ferhengistân*, 6, 128-135.
- Râd, Kâzîm Dizfûliyân vd. (1389). “Nigâhî Câmî’a-şînâhtî be-İnsicâm-gurîzî-i Gazel-i Sebki Hindî”, *Tahkîkât-i Zebân ve Edeb-i Fârsî*, 3, 55-78.
- Radûyânî, Muhammed b. Ömer (1949). *Tercümânü'l-Belâğâ* (yay. Ahmet Ateş), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Râzî, Emîn Ahmed (1378). *Tezkire-i Heft İklim (haz. Seyyid Muhammed Rızâ Tâhîrî) (Cild-i Evvel)*, Surûş, Tahran.
- Reşîdü'd-dîn Vatvât (1362). *Hadâyiku's-Sihr fî-Dakâyiku's-Şi'r (haz. 'Abbâs İkbâl)*, Kitâbhâne-i Senâ'î ve Kitâbhâne-i Tahûrî ve Kitâbhâne Senâyî.
- Rezâyî, Muhammed ve Nakî-zâde, Ârzû (1392). “Nakd-i Edebî der-Tezkirehâ-yi Sebki Hindî”, *Bahâr-i Edeb*, Şumâre: 21, 247-262.
- Rızâ, Zehr-i Mâr-zâde Seyyid Mehmed (2017). *Rızâ Tezkiresi*, KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/73320,riza-tezkiresi2020pdf.pdf?0> (Erişim tarihi: 06.06.2021).
- Rızâkulî Hân Hidâyet (1382). *Mecma'u'l-Fusahâ Bahş-i Evvel Ez-Cild-i Evvel (haz. Mezâhir Musaffâ)*, Emîr-i Kebîr, Tahran.
- Rizvi, Saiyid Athar Abbas (1975). *Religious And Intellectual History Of The Muslims In Aqbar's Reign*, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi.
- Ross, E. Denison (1910). *The Persian and Turki Divâns of Bayram Khân Khân-Khânân*, Asiatic Society of Bengal, Kalküta.
- Rypka, Jan vd. (1352). *Târîh-i Edebiyât-i İrân Ez-Devrân-i Bâstân Tâ Kacâriyye*, Merkez-i Tahkîkat-i 'Ulûm-i İslâmî, Tahran.
- Pala, İskender (2002). “Hepsi Önce Çocuktuk; Büyüdüler, Şair Oldular”, *Âşînâ Güzeller*, L&M Yayınları, İstanbul.
- Sâdık Rızâzâde-i Şafak (1352). *Târîh-i Edebiyyât-ı İrân*, Çâp-hâne-i Behmen, Mirdâd.
- Safâ, Zebîhullâh (1388). *Târîh-i Edebiyât Der-İrân ve Der-Kalem-rev-i Zebân-i Fârsî (Cild-i Pencum-Bahş-i Evvel)*, İntişârât-i Firdevs, Tahran.
- Safâ, Zebîhullâh (1389). *Târîh-i Edebiyât Der-İrân ve Der-Kalem-rev-i Zebân-i Fârsî (Cild-i Pencum-Bahş-i Dovvom)*, İntişârât-i Firdevs, Tahran.
- Salehinia, Maryam (2016). “Nâzûk-hayâlîhâ-yi Gazâlî-i Meşhedî Nohostîn Melikü's-Şu'arâ-i İrânî-i Bârgâh-i Timûriyân-i Hind”, *Dimensions of Persian Language and Literature Available During Akbar's Reign (1556-1605 A.D.)*, <https://profdoc.um.ac.ir/articles/a/1068420.pdf> (Erişim tarihi: 25.11.2022).
- Saraç, M. A. Yekta (2015). *Klasik Edebiyat Bilgisi -Belâgat-*, Gökkuşbu, İstanbul.

- Saraç, M. A. Yekta (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi*, 3F Ya, İstanbul.
- Sharma, Sunil (1999). *Poetics of Court and Prison in the Divan of Mas'ûd-e Sa'd-e Salmân*, PhD Thesis, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, The University of Chicago, Chicago-Illinois.
- Sâzmân-i İntişârât-i Sûdmend (ts.). *Hediyetü'l-Üdebâ (Bihterîn Eş'âr-i Nevâbiğ-i İrân)*, Kitâb-furûşî-i Suhufi-Mederes-i Ferziyye, Kum.
- Schmidt, Jan (2000). *Catalogue of Turkish Manuscripts In The Library Of Leiden University And Other Collections In The Netherlands*, Volume One, Legatum Warnerianum In Leiden University Library, Leiden.
- Sedghi, Elham Nikoosokhan (2018). "Rûdekî'nin Mâder-i Mey Kasidesinin Açıklaması", *Journal of Turkish Language and Literature*, 4/1, 229-258.
- Sekkâkî (2017). *Miftâhu'l-'Ulûm-Belâgat*, (çev. ve notlar Zekeriya Çelik), Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Seraj-ud-din Ali Khan Arzu (2006). *Tazkira-e Mahma-un-Nafais Volume II (edited by Dr. Mahr Noor Mohammad Khan)*, Iran-Pakistan Institute of Persian Atudies, İslamabad.
- Serdaroğlu, Vildan (2006). *Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı*, İSAM Yayınları, İstanbul.
- Serrâmî, Abdülhüseyn (1398). *Zer-i Büyâ-Nakd ve Tahlîl-i İstiâre der-Dîvân-ı Nâsır-ı Husrev*, İntişârât-ı Terfend, Tahran.
- Seyyid Mehmed Rızâ (2017). *Rızâ Tezkiresi (haz. Dr. Gencay Zavotçu)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/73320,riza-tezkiresi2020pdf.pdf?0> (erişim tarihi: 10.11.2022).
- Shakespeare, William (2006). *As You Like It*, The Arden Shakespeare, London.
- Sharma, Sharma (2009). "Forbidden Love, Persianate Style: Re-Reading Tales of Irainian Poets and Mughal Patrons", *Iranian Studies*, 42/5, 765-779.
- Sıddıkî, M. (2011). "Ârzû", *Encyclopædia Iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/khan-e-arzu> (Erişim tarihi: 24.11.2022).
- Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû, (ts.) *Çerâğ-i Hidâyet*, Lekhno.
- Sirâceddîn 'Alî Hân Ârzû (1385). *Tezkire-i Mecma'u'n-Nefâyis*, Cild-i Dovvom (haz. Mihrinûr Mahmûd Hân), Merkez-i Tahkîkât-i Fârsî-i İrân ve Pâkistân, İslâmâbâd.
- Soleimanzadeshekarab, Naser (2019). *Şem'î Şem'ullâh ve Şerh-i Dîvân-ı Hâfiz*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sperl, Stefan (2006). "Crossing enemy boundaries: al-Buhturî's ode on the ruins of Ctesiphon re-read in the light of Virgil and Wilfred Owen", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol 69, Issue 3, October 2006, s. 365-379

- Stetkevych, Suzanne Pinckney (1981). "Toward a Redefinition of "Badī" Poetry", *Journal of Arabic Literature*, 12, 1-29.
- Stetkevych, Suzanne Pinckney (2002). *The Poetics Of Islamic Legitimacy Myth, Gender, And Ceremony in The Classical Arabic Ode*, Indiana University Press, Indianapolis.
- Sûdî-i Bosnevî (2020). *Şerh-i Dîvân-ı Hâfiz-Sûdî'nin Hâfiz Dîvânı Şerhi*, 1. Cilt, (haz. Prof. Dr. İbrahim Kaya), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Sumi, Akiko Motoyoshi (2004). *Description In Classical Arabic Poetry: Wasf, Ekphrasis and Interarts Theory*, Brill, Leiden-Boston.
- Süleyman Nazif (1335a). "Urfî-i Şîrâzî", *Peyâm-ı Edebî*, 51-8, 1-2.
- Süleyman Nazif (1335b). "Urfî-i Şîrâzî", *Peyâm-ı Edebî*, 53-10, 1-2.
- Süleyman Nazif (1335c). "Urfî-i Şîrâzî", *Peyâm-ı Edebî*, 56-13, 1-2.
- Süleyman Nazif (1335d). "Urfî-i Şîrâzî", *Peyâm-ı Edebî*, 58-15, 1-2.
- Süleyman Nazif (1336e). "Urfî-i Şîrâzî", *Peyâm-ı Edebî*, 22, 1-2.
- Şâh Hüseyin-i Sîstânî (ts.). *Hayrî'l-Beyân*, Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yi Millî, Yazmalar No: 923.
- Şahin, Bilal (1996). *Fehim Süleymân'ın Sefînet'ş-Şu'ârâsı*, (*Transkribe Metin-İnceleme*), (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Şah Tahmasb-i Safevî (2001). *Tezkire*, (Hicabi Kırlangıç), Anka Yayınları, İstanbul.
- Şâpûr-i Tahrânî (1372). *Dîvân-i Şâpûr Tahrânî (tashîh ve tahkîk: Yahyâ Kârdger)*, Kitâbhâne, Müze ve Merkez-i İsnâd-i Meclis-i Şûrâ-yi İslâmî, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1371). *Şâ'ir-i Âyînehâ - Berresî-i Sebk-i Hindî ve Bîdil*, Müessesesi-i İntişârât-i Âgâh, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1378). *Edebiyyât-ı Fârsî Ez-Asr-ı Câmî Tâ Rûzgâr-ı Mâ*, (çev. Huccetullâh Asîl), Neşr-i Ney, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1385). *Şâ'irî Der-Hücûm-i Münekkîdân (Nakd-i Edebî Der-Sebk-i Hindî)*, Neşr-i Âgâh, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1387). *Kalenderiyye Der-Târîh (Dîgerdîsî-i Yek İdeoloji)*, İntişârât-i Suhen, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1389). *Suver-i Hayâl der-Şî'r-i Fârsî*, İntişârât-ı Âgeh, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1391). *Rustâhîz-i Kelîmât: Ders-i Güftârâhâ-yi Dâire-i Nazariye-i Edebî-i Sûretgîrâyân-i Rus*, İntişârât-i Suhen, Tahrân.
- Şefî'î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1391). *Suver-i Hayâl der-Şî'r-i Fârsî*, İntişârât-ı Âgâh, Tahrân.
- Şefî'îyûn, Sa'id (1387). *Zülâlî-i Hânsârî ve Sebk-i Hindi (Berresî-i Câygâh-i Zülâlî der-Şî'r-i Karn-i Yâzdehom Hem-râh-i Nümûnehâ-yi Şî'r-i Ü)*, Suhen, Tahrân.

- Şehrî (2017). *Şehrî (Malatyalı Alî Çelebi) Dîvân (haz. Prof Dr. Şener Demirel)*, KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56340,sehri-divanipdf.pdf?0> (erişim tarihi: 12.06.2021).
- Şemîssâ, Sîrûs (1375). *Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî (Ez-Âgâz Tâ İmrûz)*, İntişârât-i Firdevs, Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs (1386). *Nigâhî Tâze Be-Bedî'*, Neşr-i Mitra, Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs (1387). *Ferheng-i İşârât-i Edebiyât-i Fârsî (Cild-i Evvel)*, Neşr-i Mitra, Tahran.
- Şemîssâ, Sîrûs (1385). *Nakd-i Edebî*, Neşr-i Mitra, Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs (1386). *Envâ'-i Edebî*, Mitra, Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs (1388). *Sebk-şinâsî-i Şi'r*, Neşr-i Mitra, Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs (1396). *Ma'ânî*, Neşr-i Mitra, Tahran.
- Şemse'd-dîn Muhammed bin Kayse'r-Râzî (1314). *el-Mu'cem fi-Mi'yâri'l-Eş'âri'l-'Acem* (haz. Muderris Razavî), Matba'a-i Meclis, Tahran.
- Şemse'd-dîn Muhammed ibn Kayse'r-Râzî (1909). *el-Mu'cem fi Me'âsiri Eş'âri'l-'Acem*, Matba'a-i Kasulikiyye-i Âba-i Yesû'ıyyîn, Beyrut.
- Şems-i Kays (1388). *el-Mu'cem fi-Mi'yâri'l-Eş'âri'l-'Acem (haz. Abdülvehhâb Kazvînî-Müderriş Razavî-Sîrûs Şemîssâ)*, Neşriyât-i İlmi Tahran.
- Şenödeyici, Özer (2014). *Harâb-âbâd (Osmanlı Şiiri Üzerine Düşünceler)*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Şeyh Gâlib (ts.), Hüsn ü Aşk (haz. Muhammed Nur Doğan), KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0> (erişim tarihi: 12.06.2021).
- Şeyhülislam Yahyâ (ts) *Şeyhülislam Yahyâ Divanı (haz. Hasan Kavruk)*, KTB, Ankara. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavrukpdf.pdf?0> (erişim tarihi: 12.06.2021).
- Şevket-i Bûhârî (1382). *Dîvân-i Şevket-i Bûhârî (Şâ'ir-i Sebk-i Hindî-i Nîme-i Dovvom-i Karn-i Yâzdehom)* (haz. Dr. Sîrûs Şemîssâ), İntişârât-i Firdevs, Tahran.
- Şeyhî Mehmed Efendî (2018). *Vekâyi'u'l-Fuzalâ Şeyhî'nin Şakâ'ik Zeyli (İnceleme-Tenkitledi Metin-Dizin)*, II. Cilt, (haz. Ramazan Ekinci), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Şîr 'Alî Hân-i Lûdî (1377). *Tezkire-i Mir'âtü'l-Hayâl (haz. Hamîd Hasanî)*, İntişârât-i Revzene, Tahran.
- Şifâyî-i İsfahânî (1398). *Külliyât-i Eş'âr-i Hekîm Şifâyî-i İsfahânî (Cild-i Dovvom) (Gazeliyyât-Hezeliyyât)* (haz. Mahmûd Afşâr), Suhen, Tahran.
- Şihâbeddîn Sühreverdî (2016). *Cebraîl'in Kanat Sesi*, (çev. Sedat Baran), Sufi Kitap, İstanbul.



- Şîrî, Zehrâ (1396). *Mutâla'a-i Istilâhât-i Hoşnüvîsî ve Nigâr-gerî Der-Dîvân-ı 'Urfî-i Şîrâzî ve Kelîm-i Hemedânî*, Dânişgâh-i Peyâm-i Nûr, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tahran.
- Şûbkelâyî, Ali Ekber (1398). *Sulh-i Kül (Câygâh-i İrfân-i İbn Arabî der-Şî'r-i Bîdil-i Dihlevî*, İntişârât-i Mevlâ, Tahran.
- Şu'ûrî Hasan Efendi (2019). *Lisânu'l-Acem-Ferheng-i Şu'ûrî (haz. Ozan Yılmaz)*, Cilt 2, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Tâcû'l-Halâvî (1341) *Dakâyikü's-Şî'r* (haz. Seyyid Muhammed Kâzim İmâm), İntişârât-i Dânişgâh-i Tahran, Tahran.
- Tâlib-i Âmulî (1346). *Külliyât-i Eş'âr-i Melikü's-Şu'arâ Tâlib-i Âmulî* (haz. Tâhirî Şihâb), Kitâbhâne-i Senâî, Tahran.
- Tâlibân, Yahyâ ve Nîkpenâh, Mansûr (1381). "Mukâyese-i Suver-i Hayâl der-Şî'r-i Bîdil ve Nîmâ", *Vîje-nâme-i Zebân ve Edebiyât-i Fârsî*, 7/2, 99-108.
- Tarlan, Ali Nihad (1945). *Hayâlî Bey Dîvânı*, İstanbul Üniversitesi Yayınları İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihad (1963). *Necati Beg Divanı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Tecellî (2005). *Tecellî Divânı*, (haz. Doç. Dr. Sabahat Deniz), Veli Yayınları, İstanbul.
- Teclîl, Celîl (1394). "Ez-Belâgat-i Şî'r-i 'Urfî", *Dirâht-i Suhen, Bâr-i Dâniş (Mecmû'a-i Makâlât Dr. Celîl Teclîl)* (haz. Habîb Re'sî Tahranî- 'Azrâ Yezdîmîhr), Neşr-i İlm, Tahran.
- et-Teftâzânî, Sa'düddîn (2020). *El-Mutavvel Şerhu Telhîsi Miftâhi'l-Ulûm- Belâgat İlimleri Beyân-Bedî'*, (2. Cilt), (çev. ve notlar: Zekeriya Çelik), Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Temîmdârî, Ahmed (1372). *İrfân ve Edeb Der-Asr-i Safevî*, İntişârât-i Hikmet, Tahran.
- Tokmak, A. Naci (2008). "Rızâ Kulı Han", *DİA*, Cilt 35, 64-65.
- Turan, Selami (2016). "Türk edebiyatında gazel: başlangıcından on altıncı yüzyıla kadar", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar* (ed. Hatice Aynur vd.), Klasik Yayınları, İstanbul.
- Uçan Eke, Nagehan (2013). "Klâsik Türk Edebiyatında Metinler Arasılık Alanında Bibliyografya Denemesi Ve Hasibe Mazıoğlu'nun "Fuzûlî-Hâfız" Örneği", *Turkish Studies*, 8/1, 2651-2670.
- Uskûyî, Nergîs (1395). "Meşreb-i Şâ'irân-i Sebki Hindî", *İrfâniyyat Der-i Edeb-i Fârsî*, Şumâre: 22, 148-170.
- 'Urfî-i Şîrâzî (2000). *Dîvân-i Gazâliyyât* (Muhammed Veliyyü'l-Hak Ensârî), Husâbahş Oriental Public Library, Patna.
- 'Urfî-i Şîrâzî (1378a). *Külliyât-ı 'Urfî-i Şîrâzî Cild-i Evvel* (haz. Veliyyü'l-Hak Ensârî), İntişârât-ı Dânişgâh-i Tahran, Tahran.
- 'Urfî-i Şîrâzî (1378b). *Külliyât-ı 'Urfî-i Şîrâzî Cild-i Dovvom* (haz. Veliyyü'l-Hak Ensârî), İntişârât-ı Dânişgâh-i Tahran, Tahran.

- 'Urfî-i Şîrâzî (1378c). *Küllîyât-ı 'Urfî-i Şîrâzî Cild-i Sovvom (haz. Veliyyü'l-Hak Ensârî)*, İntişârât-ı Dânişgâh-i Tahran, Tahran.
- Üzgör, Tahir (1985). *Fehîm-i Kadîm Dîvânı*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Üzgör, Tahir (1995). "Fehîm-i Kadîm", *DİA*, Cilt 12, 295-296.
- Vahşî-i Bâfkî (1342). *Dîvân-i Kâmil-i Vahşî-i Bâfkî, (Mukaddime ve Şerh-i Hâl ez-Ustâd Sa'îd Nefîsî, Havâşî ve Ta'likât ez-M. Dervîş)*, İntişârât-ı Câvidân, Tahran.
- Van Gelder, Geert Jan (2013). *Classical Arabic Literature A Library of Arabic Literature Anthology*, New York University Press, New York.
- Venuti, Lawrence (2012). "World Literature and Translation Studies", *The Routledge Companion to World Literature (haz. D'haen, Theo vd.)*, Routledge, New York.
- Yakut, Emrullah (2020). *Aşkın Suretleri (Hint Üslubunda Müşterek İmgeler)*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Yârşâtır, İhsân (1334). *Şi'r-i Fârsî Der- 'Ahd-i Şâhruh (Nîme-i Evvel-i Karn-i Nehom) Yâ Âğâz-i İnhitât Der- Şi'r-i Fârsî*, İntişârât-ı Dânişkede-i Tahran, Tahran.
- Yaşar, Sebahattin (1997). *Örfî-i Şîrâzî'nin Gazelleri (Tenkitli Metin)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.
- Yazıcı, Tahsin (1991). "Âteş-kede", *DİA*, Cilt 4, 58-59.
- Yıldırım, Nimet (2020). *Rudekî-i yi Semerkendî Divanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, K. (2001). *Güftî ve Teşrifâtü's-Şu'arâsı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, Ozan (2004). *Urfî'nin Kasidelerine Yapılan Türkçe Şerhler*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Yöntem, Ali Canib (1977). "Fehîm-i Kadîm", *İA*, Cilt IV, 538-539.
- Yüksel, Sedit (1980). *Şeyh Galip (Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Zahîr-i Fâryâbî (1371). *Dîvân-i Zahîrî'd-dîn-i Fâryâbî (haz. Emîr Hüseyin Yezdgerdî, Asgar Dâdbih)*, Neşr-i Katre, Tahran.
- Zekâvetî Karagözlü, Alirizâ (1397). *Mecmû'a-i Hayâl (Ber-güzide-i Gazeliyyât-i Çihil ü Şeş Şâir Ez-Baba Figânî Tâ Safâü'l-Hak-i Hemedânî)*, Neşr-i Nev, Tahran.
- Zerrînkûb, Abdülhüseyin (1379). *Ez-Çîzhâ-yi Dîger, Mecmû'a-i Nakd, Yâddâşt, Berresî ve Nümâyışvâre*, İntişârât-ı Suhen, Tahran.
- Zerrînkûb, Abdülhüseyin (1343). *Bâ-Kârvân-i Hulle*, İntişârât-ı Câvidân, Tahran.
- Zipoli, R. (1363). *Çirâ Sebki Hindî der-Dünyâ-yi Garb Sebki Barok Hânde Mi-Şevet?*, Encümen-i Ferhengî-i İtalya, Tahran.



Zübeyirođlu, Ruhsar (1989). *Mecmâ'atü't-Terâcim Mehmed Tevfik Efendi*, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

### **İnternet Kaynakları**

Link-1 <https://ganjoor.net/>

Link-2, Şeyh Bahâyi, <https://ganjoor.net/bahaee/kashkool/d1b2/sh6>

# **EKLER**

## EK-1

[56b] Tafsîl-i vakayî-i ‘Urfî-i Şîrâzî der-Vakt-i Reften-i û be-Hindûstân ve Münâzara Kerdeniş bâ-Şeyh Feyzî ve Hîz Yâften der-Nezd-i Ekber Şâh [Ankara Milli Kütüphanesi 0652]

Ez-cümle-i nükte-şinâsân-i kişver-i Rûm-i ma’ârif-rûsûm ‘Alî Çelebi-i Saruhanî der-târîh-i sene-i [boş bırakılmış] der-belde-i Halebü’ş-Şehbâ Mîr Vakârî ki ez-diyâr-ı Hind âmede bûd mülâkat kerde budî ez-ahvâl-i emlahû’ş-şu’arâ efsahû’l-bülegâ monla ‘Urfî-i Şîrâzî ki bî-nizâ’ kasabü’s-sabak-ı belâgat der-meydân-ı sühân-perdâzî ez-heme-i mütekaddimân ve müte’ahhirân<sup>396</sup> gûy-i şâ’irî rubûde ve hüner-i imtiyâz der-mızmâr-ı ma’ânî numûde ve ez-rûy-i fusehâ-yı zamân ve suhen-perverân-ı devrân hâsse ez-şesş sad şâ’ir-i suhen-dân-ı Hindûstân be-çevgân-ı hüsn-i ta’bîr ve lutf-i beyân be-der borde. Husûsâ sâhib-i tefsîr-i bî-nukat Şeyh Feyzî-i Hindî-râ mülzem kerde. Ez-rivâyet-i Mîr Vakârî çünîn inşâ fermûde ki der-târîh-i sene-i semân ve tis’in ve tis’ami’e [998]<sup>397</sup> ez-dârü’l-fazl-ı Şîrâz be-şâh-zâde-i bâ-‘izz ü nâz-ı ser-âmed-i dil-firîbân-ı cihân ...<sup>398</sup> ve ser-efrâz-ı çemen-i Hindûstân Şehzâde Selîm ferzend-i mahdûm-ı Celâle’d-dîn Ekber Şâh-ı Gurgânî ‘ışk-ı gâyibâne ya’nî ez-zebân-ı nâkilân ta’aşşuk kerde cehte güsisten-i zih-i kemân-ı da’vî-i Feyzî ve gayrân tîğ-i zebân ser-tîz-ter ez-gamze-i hûbân-ı cihân sâhte ‘âzîm-i taraf-ı Hînd şod ve der-esnâ-yı tarîk kasîde<sup>399</sup> der-medh-i Şâh-zâde şurû’ kerde ve mî-h’âst ki der-‘ıyd-i Ramazân be-dergâh-ı Ekber Şâh resed âheste reftâr der-‘ıydu’l-fitr sene-i mezkûre be-medîne-i Lahor<sup>400</sup> resîd. Der-visâk-i Mîr Nâsır [58a] ki birâder-i Mîr Vakârî-i merkûm bûde ve ez-cümle-i şu’arâ-yı mütekaddimân-ı ân diyâr bûd nüzûl kerde<sup>401</sup> ve Mîr Nâsır pîş ez-ân û-râ be-sunûf-ı tebcîl ü ihtirâm ve envâ’-ı merâsim-itergîb ü ikrâm telakkî fermûde, çi pîş-i resîden-i nühüft mâh-ı âvâze-i ‘azîmet-i ‘Urfî be-Hindûstân şuyû’-ı tamâm yâfte bûd, çi ân zamân der-bârgâh-ı Ekber Şâh heft sad<sup>402</sup> şâ’ir-i suhen-ver-i zamân ve mahatt-i rehhâl-i suhen-perverân-ı cihân ve hâsse H’âce Hüseyin Senâyî<sup>403</sup> müddet-i çihil sâl der-devlet-i şâh-ı Hindûstân melikü’ş-

<sup>396</sup> 16. yüzyıldan sonra yazılan tezkireler şairleri yaşadıkları dönem ve üsluplarına göre genellikle mütekaddim, mütevassıt ve müteahhir olarak üçe ayırır.

<sup>397</sup> Urfî ölmeden bir yıl önce. Bu bilgi hatalıdır.

<sup>398</sup> Üç nokta okunamayayan kelimelere işaret etmektedir.

<sup>399</sup> Şehzade Selim’in övgüsünde iki kasidesi vardır bkz. Şi’rû’l-‘Acem.

<sup>400</sup> Urfî’nin Hindistan’da ayak bastığı ilk şehir Lahor değil Ahmed-niger’dır.

<sup>401</sup> Tezkireler Urfî’yi Hindistan’da ağırlayan ilk kişinin Feyzî olduğu konusunda mütefiktir.

<sup>402</sup> Verilen rakam abartılıdır. Ekber Şâh’ın sarayında bulunan şair sayısı için birinci bölümde yer alan Ekber Şâh’ın Sarayı ve Şairleri başlığına bakınız.

<sup>403</sup> ‘Urfî ile birlikte sebk-i Hindî’nin ilk büyük şairlerindedir.

şu'arâyî dâşte<sup>404</sup> ve heft sad şâ'ir-i mâhir-dest i'tisâm bedân ân bozorg ihtîşâm zede ve Şeyh Feyzî hod çünân ki gûyed der-'inâyet-i pâdişâh *Nazm*:

Çi gûyem ân ki ber-zeyn-i libâs-dârânî

Be-zer girift ser-â-pây-i men be-fermânî

Çi gûyem ân ki zi-lutfeş çi taraf ber bestem

Zi-her çi lâzime-i hânî'st ü turhânî

*Nesr*: Mu'allim-i şeh-zâde-i civân-baht ya'nî Selîm Şâh<sup>405</sup> ve Danyâl<sup>406</sup> ve Murâd<sup>407</sup> ve der umûr-ı mülkî ve mâlî hod medhal-i tamâm dâşte ve rütbe-i 'âlî dâşt ve fî-nefsihi merdî 'âlim ve fâzıl ve zebân-âverî-i bî-mu'âdil bûd ve be-devlet-i dünyâ müstağrak ve be-şarâb-ı 'uluvv-i câh mest<sup>408</sup> ve gurûr u pindâr u hod-bînî dâşte ve ez-her vâdî husûsâ der-şî'r ü şâ'irî livâ-yi *ene ve lâ gayrî*<sup>409</sup> efrâşte bûd Molla 'Urfî-râ Mîr Nâsır goft: Ferdâ 'ıyd-ı Ramazân-est ve Şeyh Feyzî ceşnî 'azîm dâred ve cemî'-i şu'arâ der-visâk-i û müctemi' şodend ve reften-i mâ hem ancâ zarûr-est. 'Urfî goft: bende nîz be-sohbet-i emîrî âyem be-şart-i ân ki me-râ hiç âşinâyî ne-konî pes Mîr Nâsır bâ-birâder-i hod, hod-i nâkil-i in kaziyye Mîr Vakârî ve Molla 'Urfî her se süvâr şode be-hâne-i Feyzî reftend. **[58b]** Ve Feyzî hod be-'inâyet-i Ekber Şâh deh mertebe-i 'Ubeydu'llâh Hân-ı Özbek dâşte. Yasavulân ber-dervâze-i hâne nihâde bûd tâ her ki liyâkat-i sohbet-i û ne-dâşte bâşed be-meclis-i û râh ne-dihend. Çün resîdend 'Urfî gâfilâne hod-râ be-meclis endâht ve her du pâ cuft kerde selâm dâd. Şeyh Feyzî ve huzzâr-ı meclis merd-i kalenderî-râ dîdend zincîr-i talâyî der-kemer ve kalem-i fülâdî der-ser, Şeyh Feyzî der-gâyet-i 'azemet ki dâşt redd-i selâm-ı û ne-kerd ve hoş-tab'ân-ı meclis mütebessim şodend ve bi-cihetihî hâtır-ı Feyzî hiç kes cevâb-ı selâm-ı û ne-kerdend ve teklîf-i câyî ne-kerdend ve heme tegâfûl verzîdend ammâ fehm kerdend ki merd hâlî nîst ve muntazır-ı vak'a geştend. 'Urfî dîd der-dest-i râst ki şu'arâ nişeste misl-i Melik-i Kumî ve Hekîm Rükân ve Tâlib-i Âmulî ve Hekîm Hayretî ve Enisî-i Şamlu ve Mola Beharî ve Molla Şevkî ve Molla Behiştî<sup>410</sup> ve emsâlihüm şu'âra-yi nâm-dârân u nâm-ver ve suhen-dânân-ı ma'ânî-perver ve der-dest-i çep civânân-ı Mağul<sup>411</sup>-ı sâhib-i tab' nişeste, inçigiyân-ı pâdişâh bûdend, heme tâlib-i 'ilm ü şî'r-fehm ve bâlây-i meclis saff-ı şu'arâ

<sup>404</sup> H'âce Hüseyin Senâyî, hiçbir dönemde melikü's-şu'arâ olmamıştır.

<sup>405</sup> Olayın geçtiği yıllarda Şehzade olan Selim'e bu şekilde hitap edildiğine göre yukarıdaki metnin yazıya geçirilmesi Selim'in şah olduğu yıldan yani 1605'ten sonra olmalıdır.

<sup>406</sup> Ekber Şah'ın üçüncü oğludur.

<sup>407</sup> Ekber Şah'ın ikinci oğludur.

<sup>408</sup> Feyzî'yi kötü bir karakter olarak çizmeye başlıyor.

<sup>409</sup> Benden başkasının hiçbir önemi yoktur.

<sup>410</sup> Saydığı şairlerin hepsi Urfî'den sonra Hindistan'a giden İranlı şairlerdir.

<sup>411</sup> Moğol anlamına gelen bu kelime metinde bu şekilde harekelenmiştir.

be-nemedî fâhir endâhte ve ... zer ya'nî talây-i nemed endâhte ki cây-i meniş-est. Melikü'ş-şu'arâ H<sup>v</sup>âce Hüseyñ Senâyî bûd ve û henûz ne-yâmede bûd ve dîvân-ı eş'âr-ı H<sup>v</sup>âce-râ ber-ân ketpûş ... nihâde bûd Şeyh Feyzî ki sâhib-i hâne-est be-sadr nişeste bûd ve ez-ân hâne derî guşûde ve bâğçe-i harem ki gâh gâh hod ez-ân der-bâğçe refte ve gulâmân-râ hıdmet fermûde bâz âmed. 'Urfî kadem pîş nihâd ve be-cây-i H<sup>v</sup>âce Hüseyñ Senâyî ki mesned-i melikü'ş-şu'arâyî'st bî-tekellüfâne nişest ve dîvân-ı H<sup>v</sup>âce-râ bûsîde ve be-ser nihâde ve pîş-i hod nihâd ve huzzâr-ı meclis [59a] be-yek diger nigeristend. Şeyh Feyzî ez-in vaz'-ı 'Urfî bisyâr âzurde-hâtır ve der-hışm şod ve goft: "Tu çi kesî ki çunîn bî-edebâne der-meclis âyî ve ser ü pâ-bürehnegî çun tu be-cây-i H<sup>v</sup>âce Senâyî nişîned ve tu-râ bedin meclis ki râh dâd?" ve âğâz-ı düşnâm-ı yasavulân kerde ki çi-râ be-û bâr dâdeend. 'Urfî sükût kerde ve dem-ne-zedân mahall-i Kıtmîr-i segî kûçek Mağûlan û-râ *sandûk tavlası* gûyend, bâ-cul-i zer-beft der-puşt ve dest ü pâ-râ hınnâ girifte ve tavk-ı zerrîn murassa' der-gerden ve zerrîne terengî der-zîr-i şikem âvîhte ez-derî bâğçe-i harem der âmede 'av 'avî çend kerde ve du dest ber-zânûy-i Şeyh Feyzî nihâde bâz segâne âğâz-ı âvâz kerde çunân çi çîzî h<sup>v</sup>âhed. Diger 'Urfî-râ sabr u tahammül ne-mânde hitâb-ı Şeyh Feyzî kerde goft: "Hazret-i Şeyh nâm-i mahdûm-zâde çi'st?". Merdümân yek bâre şurû' der-hande nâ-guzîr kerdend ve mütehayyir şodend ki hergiz kesî be-Şeyh be-çunîn harf zeden dehen ne-tevân guşâd. Şeyh Feyzî gark-ı haclet şode ve-kuvvet-i zekâ ve tamâm-ı kiyâseti ki dâşt dânist ki in merd bî-bâk ve pervâ nîst illâ 'Urfî'st. Pes der-cevâb goft: "Nâmeş 'Urfî'st". Çun 'Urfî dâniste bûd ki nâm-ı peder-i Şeyh Feyzî Mübârek bûde goft: " Mübârek bâşed". Şeyh Feyzî bâz ez-in nükte bisyâr kûfte-dil şode goft: "Tu ser ü pâ-bürehne bîrûn bâyed kerde". 'Urfî goft: "Ey Hazret-i Şeyh! Eger ehl-i 'ilm ve tarîk-i meşâyih dârî, çunîn seg-râ râh dâden sezâ nîst ve eger şâ'irî ve nâm-i şî'r mî-berî [59b] in bozorgî-râ yek sâ'at der-bâğçe-i hâne mî-bâyed nihâden ve meclis bih ez-in nemî-ufte cemî'-i şu'arâ ve suhen-gûyân ve şî'r-fehmânend incâ hâzîrend bâ-men der-bedîhî ve bî-te'emmül ü fikri bahr-i müştak murabba' ve muhammes ve müseddes ve müsebba' ve müsemmen ve kıt'a ve kasîde ve tercî' ve terkîb ve gazel ve rubâ'î ve mesnevî ve herçî h<sup>v</sup>âhî harf zeden ve in ki mî-gûyî bozorgem ve ez-ekâbirem, diger nâm-ı şâ'irî nemî-berî bende ez-in meclis beder mî-revem.". Şeyh Feyzî der-cevâb goft: " Tu mî-tevânî bâ-men der-şâ'irî harf zenî ki men devâzdeh hezâr beyt ve tefsîr-i Kur'ân-ı bî-nukat kerdeem ve kadr-i men be-devlet-i Ekber Şâh çunân ki mî-bînî?". Urfî goft: "Eger tefsîr-i Kur'ân-ı 'azîm kerdeî hoş bâşed. Hâlâ yârân hâzîrend be-men der bedîhe harf be-zen!". Şeyh Feyzî der-aksâm-ı şî'r hâsse

der-bedîhe âteş-zebân bûd, der-rubâ'î goften hîç şâ'ir be-û yârây-i harf zeden ne-dâşt,  
bedîhe:

Feyzî menem an ki sûd u say'em zarar-est

Tayy kerden-i heft çarh-i men bî-eser-est

An tâli' deycûr-perestem ki me-râ

Rûzem zi-şebem be-şem' muhtâc-ter-est

Urfî goft: "Nazmî hûb goftî ammâ dahl-i der-in rubâ'î dârem illâ ferdâ pîş-i pâdişâh-ı  
Ekber Şâh h'âhem goft. Hâlâ cevâb-ı rubâ'î be-gûyem", pes bedîhî goft:

'Urfî menem ân ki kûşîşem bî-eser-est

'Aybem heme kerde mû-be-mûyem hüner-est<sup>412</sup>

An 'âbid-i berhemen-siriştem ki me-râ

Tâ'at zi-güneh be-tevbe muhtâc-ter-est

Heme tahsîn kerdend, derin vakt kesî ez-bârgâh-ı Ekber Şâh âmede Şeyh-râ talebîd.  
Meclis ber yekdigêr mî-hord ve Şeyh bîrûn reft ve 'Urfî der-sohbet-i Mîr Nâsır be-visâk  
âmed ve ân rûz selh-i [60a] mâh-ı Ramazân bûd. Mîr be-'Urfî goft: "Eknûn pâdişâh der-  
keştî nişîned, cihetihi dîden-i hilâl-i Şevvâl ve seyr-i deryâ h'âhed fermûd ve merdümân  
der-kenâr-ı âb izdihâm-ı tamâm konend". 'Urfî goft: "Der-hıdmet-i Mîr bedancâ h'âhem  
şod". Pes Mîr fermûde esbî-râ cihetihi 'Urfî zîn kerdend. Her du süvâr be-kenâr-ı deryâ  
âmedend. Merdum bisyâr müctemi' bûdeend. Ekber Şâh bâ-ferzendân u gulâmân-ı  
makbûl der-keştî nişeste mî-bûde. Nâgâh H'âce Hüseyin Senâyî ki mu'allim-i pâdişâh  
bûde ve pâdişâh û-râ peder mî-goft<sup>413</sup>, der-sefine zâhir şod. Be-zevrak-ı pâdişâh resîd  
Ekber Şâh H'âce-râ cihet-i şeb-i mübârek-i 'ıyd ve derya ve keştî mütenâsib-i hâl  
bedîhe teklîf fermûde, hem û-râ be-keştî ve hâs-i hod h'ând, H'âce bi'l-bedâhe goft:

Rubâ'î

Tâ çun meh-i nev mukîm-i keştî geştî

Ez-âb-ı du dîde geşt mâhî deştî

Zevk-est be-cây-i âb mey der der-deryâ

Hûn-est be-çesm-i hâk mey der-keştî<sup>414</sup>

<sup>412</sup> Divanda ikinci mıranın başı "Aybem heme ayb u..." şeklindedir.

<sup>413</sup> Hüseyin Senâyî'nin Ekber Şâh'ın muallimi olduğuna veya şaire "peder" diye hitap ettiğine dair hiçbir kaynakta bilgi bulunmamaktadır. Ekber Şâh'ın oğullarına hocalık eden Feyzî'dir.

<sup>414</sup> Bu rubâ'î Hüseyin Senâyî divanında rubailer bölümünde 136 numarada bulunmaktadır. Bkz.Nenîz, Hürşîd Kamberî (1390). *Tashîh ve Mukabele-i Divân-ı H'âce Hüseyin Senâyî-i Meşhedî Hemrâh bâ-Şerh-i Ahvâl-i ve ve Ta'likat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Vezâret-i 'Ulûm, Tahrân, s.250. Divandaki hâli aşağıdaki gibidir:

Tâ çun meh-i nev mukîm-i keştî geştî

Ger dîde zi-âb-ı dîde mâhî deştî

Ve dest-i H<sup>v</sup>âce girifte be-keştî-i hod keşîd ve deh hezâr rûpiye sala in rubâ'î-i H<sup>v</sup>âce dâd ve der-ân vakt yekî ez-peserân hilâl der-keştî dîde, goft: “Pâdişâh, selâmet mâh-râ dîdem pâdişâh nîz ber-keştî âmed ve mâh-râ dîd ve fermûde ki kungure-i mâhî nevâzend ve peserân be-raks âyend ve H<sup>v</sup>âce me-râ mütenâsib-i ân hâl bedîhe teklîf kerde H<sup>v</sup>âce der âmed, bi'l-bedâhe goft:

Rubâ'î

Der-raks ârî çu nahl câm-perver-râ

Ber hem zenî ân du dest efsûn-ger-râ

Ez-bes ki du dest-i û zevk keşîd

Bûsend be-tahsîn ruh-ı yek dîger-râ<sup>415</sup>

Pâdişâh deh hezâr rûpiye [60b] diger sala-i an rubâ'î dâde ve ez-keştî bîrûn âmedend. ‘Urfî nîz be-visâk-i Mîr Nâsır âmed şeb-râ guzerânîd. Sabâh ‘azîmet-ger-i pâs-i gerdûn-esâs ve felek-mumâs-ı pâdişâh kerde ki rûz-ı ‘ıyd bûd be-bârgâh-ı Ekber Şâh nezzâre kerde sad hezâr merd dîd kemâbîş der-âncâ îstâde ve bâzî-gerân be-meydân âmede. Nuhust pîl-bâzân pîl-i demân-râ be-bâzî âverden ba’d ez-ân maymûn-bâzân ve her cânverî ki hest be-bâzî âverdend ba’d hem hokka-bâzân ve şu’bede-gerân âmedend. Yekî gerden zede bâz zinde kerde ve yekî kelûle-i rîsmân be-âsmân endâhte be bâlâ refte ve sîmyâ-gerî-i tamâm kerde. Tâ be-karîb-i mağrîb bâzî-gerîhâ bûd. Fursat ne-şod ki ‘Urfî-râ be-hîdmet-i şâh borend. Tâ vakt-i gurûb Mağulî ki yasavul nazar-ı şâh bûd dest-i ‘Urfî girifte be-pâye-i serîr-i e’âlî resânîd ve goft: “Pâdişâh selâmet! Gulâmet ‘Urfî-i Şîrâzî’st ki bê-âsitân-bûsî âmede”. Ekber Şâh nigâh kerde ‘Urfî’-râ be-dîd ve ‘Urfî ez ‘âşîkî-i Şeh-zâde Selîm dem mî-zede bûd ve ‘âşîkî hükûm-i meddâhî dâred, pes ne ân ki be-kâr-i dîger bâşed. Ve Şehzâde der pîş-i pâdişâh pâ cuft kerde ve îstâde ve henûz hatt-ı ‘anberîn ez her du ‘ârız-ı hemçu mâh-ı û ser ber zede çunân ki üstâd gûyed:

Kıt’a

Meger fihrist-i nîkû’st an hat

Ki bî-pergâr u bî-mîstar keşîdî

Heme hathâ-yi hûbân-ı cihân-râ

Zi-hat-ı hod kalem ber ser keşîdî

Ve kâlîçeî endâhte bûdend zîr-i taht-ı pâdişâh ve H<sup>v</sup>âce Hüseyin Senâyî ber-ân nişeste bûd ve câyî ki pâdişâh-ı Hind nişîned û-râ çerd-geh gûyend H<sup>v</sup>âce nişeste bûdend ve çun

Şevk-est be-cân âb-ı deryâ deryâ

Hûn-est be-çeşm-i hâk geştî geştî

<sup>415</sup> Bu rubai divanda bulunmamaktadır.

heft mâhe bûd ki [61a] âvâze-i ‘Urfî be-Hind der uftâde bûd ki h<sup>v</sup>âhed resîd ve pençe-der-pençe-i H<sup>v</sup>âce h<sup>v</sup>âhed endâht ve ‘Urfî enderân meclis H<sup>v</sup>âce-râ ne-şinâht ki ne-dîde bûd. Pâdişâh rûy be-‘Urfî kerde goft: “Hân ‘Urfî! Hoş bâşed”. ‘Urfî âdâb guzîdeş ve teslîm be-cây âverde h<sup>v</sup>âst ki kasîde-i inşâd koned. Şâh goft: “Hân ‘Urfî! Mâ der-şi’r serî dârîm ve tahallus-i mâ Ekber-est. Ne-gûyî ki mâ ez-şi’r haber-dâr nîstem. Şâ’ir-râ evvel râh-âverdî bâşed evvel râh-âverdî-i hod be-guzerân ba’d ez-ân be-medîh-i û pes ‘Urfî in gazel bünyâd kerd:

Nazm

‘Işk-râ nâzem ki her kes yâft îmâneş be-sûht  
Her ki-râ derdî be-dâmen rîht dermâneş be-sûht  
Katre-i dür dâmen-i ‘Îsâ zi-müjgânem çekîd  
Şu’leî ez-dâmeneş cest girîbâneş be-sûht

Çu in gazel-i hod bi-tamâmihi h<sup>v</sup>ând pâdişâh kabûl kerde ve goft: “‘Urfî heft mâhe-est ki âvâze-i âmede-i tu şenîde şod, çi-râ dîr resîdî?”. ‘Urfî goft: “Pâdişâh selâmet! Sermâ vü germâ ve râh ve dervîşî çend hem-râh-ı fakîr bûd be-her câ ki âmedîm çend rûz tavakkuf kerdîm. Be-tarîk-i âheste-revî be-hîdmet-i ‘âlem-penâh resîdîm. Ekber Şâh be-Şeh-zâde Selîm goft: “Şeyh0! Der-pîş-i H<sup>v</sup>âce Senâyî benşîn ve be-bîn ki meddâhet ‘Urfî çi medh kerde-est!”. Ve der-ân diyâr be-pâdişâh-zâdegân-râ hitâb-ı Şeyho konend ve mutlakâ Şeyho gûyend. Şeh-zâde Selîm pîş-i H<sup>v</sup>âce Senâyî be-nîsest, Pâdişâh goft: “Hân ‘Urfî! Der-zemîn-i kudâm şâ’ir gofte?”. ‘Urfî goft: “Der-zemîn-i Hâkânî, illa yek beyt-râ bordeem zi-Hâkânî tâ be-âncâ be-resem-i ... kerd ve âğâz-ı inşâd kerd ki matla’eş in-est:

Beyt

Sabâh-ı ‘ıyd ki der-tekyegâh-ı nâz u na’îm  
[61b] Gedâ kulâh-ı nemed kec nihâd u şeh dîhîm<sup>416</sup>  
Neşât-ı ‘akl be-haddî ki ne-şunûd dânâ  
Pes ez-terâne-i etfâl ü turrehât-ı nedîm<sup>417</sup>

*Nesr:* Çun kasîde bi-tamâmihi h<sup>v</sup>ând Ekber Şâh goft ki: “Hân ‘Urfî! Ser-â-pâ raht-ı Şeyho bâ-esbî ki bâziyeş imrûz süvâr-est u deh hezâr rûpiye cihet-i hammâm-ı şumâ dâdîm çun ez-râh âmedeî be-rev be-hammâm ve gerd-i râh ez-hod dür kon tâ sala-i şi’r-i tu-râ hembe-dihem. ‘Urfî gûş kerd ve goft: “Pâdişâh selâmet! Bende heft mâhe-est ki

<sup>416</sup> Şiblî-i Nu’mânî bu kasidenin içeriğinden hareketle şehzadenin huzurunda okunduğu sonucunu çıkarmaktadır. Bu bakımdan yukarıdaki metinle örtüşmektedir.

<sup>417</sup> Bkz. Külliyyât-ı Urfî, 33. Kaside. İkinci beyitte yer alan “‘akl” ve “pes-ez” kelimeleri yerine divanda sırasıyla “tab” ve pes ez-“ kelimeleri bulunmaktadır.



der-in râh pây-i selâmet der-seng-i melâmet-zede âmedem âsitân-ı Şeh-zâde be-bûsem ve H<sup>v</sup>âce Hüseyin Senâyî be-bînem ve der-berâber-i pâdişâh bâ-H<sup>v</sup>âce du se kelime harf zenem ve imtihân-i tabî'at konem. Eger tevânistem ez-'uhde der âmeden hûb ve eger ne bâz hemîn râhî ki âmedem ber mî-gerdem ve mîrevem ve âmeden-i men ve in heme râh neverdîden dîdâr-ı pâdişâh-ı huld 'azze saltanati bûd ne zer ne dînâr. Bende mâl nemî-h<sup>v</sup>âhem ve ez-der-i pâdişâh yek bîşter tam' ne-dârem. Merd-i dervîşî hestem ve in zincîr-i talâyî ki der-kemer-i men-est ne ez-cihet-i ziynet besteem der-Lâr İbrâhîm Hân ki pâdişâh-ı Lâr-est cihet-i men sâhte berây-i ân dâstem. Eger der râh-i nühüfte-i dervîşân kemî gerded çend direm-i şikeste furûhte pür hord-ı dervîşân be-dihem ne melikü'ş-şu'arâyî h<sup>v</sup>âhem ne cîfe-i dünyâ ber-tâk-ı ebrûy<sup>418</sup>-i H<sup>v</sup>âce âmedem du kelime bâ-H<sup>v</sup>âce harf zenem, yek emr-i şâh-est". Ekber Şâh goft: "Hân 'Urfî! Eger H<sup>v</sup>âce âh koned tu be-sûzî, çi gûne tevânî bâ-H<sup>v</sup>âce harf zeden?". 'Urfî goft: "Pâdişâh selâmet! Eger ne-tevânem hemîn râhî âmedem mî-tevânem reft". Goft: "Hân 'Urfî! H<sup>v</sup>âce melikü'ş-şu'arâyî-i Hindûstân-est ve nezdîk-i hezâr [62a] şâ'ir zîr-dest-i hod dâred<sup>419</sup> ve çihil sâl-est<sup>420</sup> ki diyâr-ı Hind musahhar-ı û'st. Tu evvel bâ-Melik-i Kumî ve Şeyh Feyzî ve Tâlib-i Âmulî<sup>421</sup> ve Hekîm Rûknâ ve şu'arâ-yı dîger harf zen. Eger îşân-râ be-mâlî ba'd ez-ân pîş-i H<sup>v</sup>âce revî". 'Urfî goft: "Pâdişâh selâmet! Ez-gerd-i râh ki resîdem be-hâne-i Şeyh Feyzî reftem ve bâ-û harf zedem ve su'âl ü cevâbî çunîn der-miyân-ı mâ guzeşte, kazıyye-i pîşîne bi-tamâmîhi goft ve rubâ'îi be goft bende der-rubâ'î-i û dahl dârem ve âncâ goftem ki pîş-i pâdişâh be-gûyem". Ekber Şâh goft: "Tu der-hemân suhen-i seg u mübârek û-râ edeb kerdeî dîger hâcet ne-mând rubâ'îi goften-i Şeyh Feyzî be-pîş devîde kurnîş kerde". Şâh goft: "Şumâ bâ-'Urfî rubâ'îi gofteîd?". Feyzî goft: Belî pâdişâh selâmet!". Şâh goft: 'Urfî gûyed ki rubâ'îyeş-râ dahl dârem". Şeyh goft: "Her dahlî ki kerde be-gûyed". 'Urfî goft: "Şumâ rubâ'îi be-h<sup>v</sup>ânîd bâ-pâdişâh bişneved". Pes Feyzî rubâ'î-i guzeşte-râ ber h<sup>v</sup>ând. 'Urfî goft: "Pâdişâh selâmet! Bende evvel cevâb-râ be-h<sup>v</sup>ânem ba'd ez-ân dahl-râ be-gûyem". Ve rubâ'î-i guzeşte be-h<sup>v</sup>ând ve ân ki goft "Şeyh Feyzî gûyed ki men ez-devlet-i Ekber Şâh saltanat deh hemçu Abdu'llâh Hân-ı Özbek dârem, in harf ki mî-gûyed:

*M[ısrâ']*

Rûzem zî-şeb'em be-şem' muhtâc-ter-est

<sup>418</sup> İki defa yazılmıştı.

<sup>419</sup> Aynı zamanda kendisi de patron.

<sup>420</sup> Senayi 40 sene önce geldiği bilgisi hatalıdır. Onun Hindistan'a geliş tarihi 983'tür.

<sup>421</sup> Tâlib, 'Urfî öldükten sonra Hindistan'a geliyor.

Ân şâ'irî pes goft “nân subh yâbed ve şeb ne-yâbed ve nân şeb yâbed subh ne-yâbed in kûr-nemekî”st ki Feyzî in çunîn suhen goften sezâ nîst”. Ekber Şâh ez-hısm ber efrûht ber-Feyzî ve goft: “Gîdî kûr-nemek! Tu her sâl ez-devlet-i men nezdîk-i pencâh [62b] hezâr tuman zer mî-horî ve bâz çunîn kûr-nemekî mî-konî ve kire-dâr-râ taleb kerde kire çîzî-râ gûyend çun tâziyâne illâ yestabrî bend-i dest ve ez-deste tâ donbâle se pehlû bâfteend ve Feyzî-râ be-yendâhtend ve be-devâzdeh kire û-râ be-nevâhtend ângâh şâh be-‘Urfî goft: “ Be-hammâm be-rev ve gerd-i râh ez-hod dûr kon ta bâz tu-râ be-bînem”. ‘Urfî goft: “Pâdişâh selâmet! İmşeb be-sabâh ‘ömr-râ i’tibâr nîst belki bende-râ amân ne-bâşed. Eger imrûz H<sup>v</sup>âce-râ ne-bînem dil-i men ez-gussa mî-terkem<sup>422</sup> ve H<sup>v</sup>âce pîş-i taht nişeste bûd pâdişâh goft: “Hân H<sup>v</sup>âce! Çi fermâyî?”. Eşg ez-dîde-i H<sup>v</sup>âce Hüseyin be-rîş-i sefid çekîde goft: “Pâdişâh selâmet! İmşeb me-râ mühlet dihîd tâ pîrâne-ser fikrî konem ve ferdâ be-hîdmet bi-yâverem ve eger cevâb bih ez-men gûyed çun pîr şodem be-revem gûşe-i mescidî girifte dîger nâm-ı şâ’irî ne-berem ve eger ne-tevâned emr-i Şâh-est”. Pes ber-in suhen meclis be-yekdîger hord ve ‘Urfî hem bâz-geşte ‘âzim-i visâk-ı Emîr Nâsır şod ve Şeh-zâde Selîm yek-dest raht-ı hod-râ bâ-yek esb-i mükemmel zîn-i şâhâne cihet-i ‘Urfî be-firistâd. H<sup>v</sup>âce Senâyî ânşeb der-visâk-ı hod tâ sabâh şem’ pîş-i hod nihâde girye mî-kerd ve şî’r mî-goft tâ çihil u yek beyt der-medh-i İmâm Rızâ kuddise sırrahu der-kâfiye-i Hâkânî tamâm kerd. Sabâh ‘asâ-yı murassa’ der-dest be-kerbâs-ı Ekber Şâh âmede. Ber-bâlây-ı çerdgeh ki cây-ı û’st be-nişest ve kûçek u bozorg-ı Hindûstân der-ân meclis-i hâmil müctemi’ şodend ve ‘Urfî nîz âmede. H<sup>v</sup>âce inşâd-ı nev-gofte-i hod çekâme-i fahriyye ... nîkû’st matla’eş in-est: Subh-ı rûşen-dilân beyân-ı men-est

[63a] Tîğ-ı subh-ı suhen zebân-ı men-est<sup>423</sup>

Feryâd-ı ahsent ez-cemî’-i merdum ber hâst şâh goft: “ ‘Urfî çî mî-guyî?”. ‘Urfî goft: “Pâdişâh selâmet! İn kâfiye bâ-pencâh beyt-est ve ançi leb-â-leb-est H<sup>v</sup>âce ber dâşte-est ve der-şeb gofte-est, in kasîde-râ bende imrûz ve enderin vakt gûyem hemîn bahr ve der-zemîn-i Hâkânî illâ der-in kâfiye nemî-gûyem. Şâh goft: “Hân H<sup>v</sup>âce çî mî-guyî?”. H<sup>v</sup>âce goft Pâdişâh selâmet! Herçi mî-gûyed hûb-est egerçi der-in kâfiye mî-bayed goft!”. ‘Urfî der-gûşeî nişest der-du sâ’at kadr-i bîst beyt nazm kerd kazâ-râ ânruz Ekber Şâh âmede ve der-çerdgeh be nişeste bûd bâ-ân ki der-sâyir zemân vakt-i nişesten-i û ne-bûd ve merdum heme îstâde ve mî-bâyestî ki ‘Urfî-râ yasavulân be-tumturâk-ı

<sup>422</sup> Metinde “mî-terked”. Tamir yoluna gidildi.

<sup>423</sup> Divanda 9. Kaside. Bkz. Bkz.Nenîz, Hürşid Kamberî (1390). *Tashîh ve Mukabele-i Dîvân-ı H<sup>v</sup>âce Hüseyin Senâyî-i Meşhedî Hemrâh bâ-Şerh-i Ahvâl-i ve ve Ta’likat*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Vezâret-i ‘Ulûm, Tahrân, s.30.

tamâm be-meclis beyâverendî. ‘Urfî sebukî kerd hod ber hâst ve pîş-i Ekber Şâh. Pâdişâh goft: “ Hân goftî?. Goft: “Belî, pâdişâh selâmet! Çend beyt be-goftem bes be-mahzar-ı şu’arâ-i ser-kerde in-est”.

Nazm:

Bâz hengâm-ı subh u tâb-ı men-est

Şevk-râ meyl-i ıztırâb-ı men-est

Şûre-i eşk u pârehâ-yi ciger

Nemek-sûde-i kebâb-ı men-est

Der-eser hemçu âsmân u zemîn

Dürd-i sâfî ki der-şarâb-ı men-est

Ekber şâh goft: “Bârekellâh! ‘Urfî hûb goftî ammâ çi konem? Emîrû’ş-şu’arâyî kabûl nemî-konî ve sala-i şî’r ne-sitânî!” H<sup>v</sup>âce Mîrû’l-feth Gilânî ki vezîr Ekber Şâh şode bûd bisyâr merd-i nîk-haslet bûd, ‘Urfî-râ be-û sipord<sup>424</sup> ve ri’âyet-i hâtireş bisyâr nighedâred ve ikrâm ve ta’zîm ve tevkîreş be-kemâl-i mertebe be-cây âverd. Ve in-est ki ekser kasâyid-i û der-i medh-i Mîr Ebu’l-feth vâkî şode-est. [63b] Tâ müddetü’l-‘ömr der-âncâ bûd ve du kasîde-i dîger der-medh-i Ekber Şâh gofte ve yek kasîde der-medh-i Hân-i Hânân gofte ve bâz Mîr Ebu’l-feth-râ der-ân kasîde medh kerde<sup>425</sup> ve Mîrû’l-feth ‘Urfî-râ ri’âyet-i bisyâr mî-kerde ve ‘Urfî çun ‘âşık-ı Şeh-zâde Selîm Şah bûde-est ve Şeh-zâde nîz bedin fahr mî-konend ki hemçu ‘Urfî ‘âşıkî dâred. Kâ’ide-i ekâbir-i Hind-est ki her kes ki peser-i makbûlî-i semen-sîmâ ve perî-tal’at ve gül-‘izârî dâred herâyîne ‘âşıkî bâşed ez-merdum-i ‘Acem ki âncâ Mağul gûyend her ki bâşed coz-merdum-i Hind ve çi ez-gayr ve şu’arâ ‘âşık-ı peser-i ekâbir-i Hindend ve her peser ki ‘âşıkî nedâred pedereş peyveste tevbîh ve pesereş ve ta’arruz der-kâr-ı û mî-koned ki tu çi bî-devlet ve bed-bahtî ki ez-Mağul ve ez-şu’arâ hîç ‘âşık ne-dârî. Şeh-zâde Selîm Şâh be-‘Urfî-râ deh hezâr rûpiye firistâd ve ‘Urfî-râ hemîşe mî-talebîd ve der-yek visâk benişest ve sohbet dâştend ve şeb raht-ı h<sup>v</sup>âb hem âncâ endâhte kazâ-râ ez-hâsîdân yekî suhenî engîht ki ‘Urfî der-guluv-i mestî gofte bâşed ki “men bâ-şeh-zâde be-yek câ mî-h<sup>v</sup>âbîdem ve ân hâl-i ‘anberîn ki der-künç-i leb dâred ki âhuvân-ı Hıtâ ez-reşk-i ân hâl nâfe-i müşk ber endâzed ve Türkân-ı Çigil mukana’a siyâh ez-hasret-i ân ber-gerd rû pîçide be-dendân-ı tama’ be-gezîdem<sup>426</sup>”. İn harf be-gûş-ı şeh-zâde resîde endek kem

<sup>424</sup> Burada anlatılanın tersine Urfî, Emîrû’l-feth Gilânî’nin yanına girdikten sonra ancak Ekber Şah’a yaklaşabilmiştir.

<sup>425</sup> Kasidelerde iki kişinin övülmesine *iftinân* denir. Urfî’nin söz konusu kasidesi çağdaşı ve rakibi Nazîri tarafından içinde iftinan bulunmasından dolayı eleştirilmiştir.

<sup>426</sup> Metinde “be-gezîdem”. Tamir yoluna gidildi

iltifâtî nîst be-‘Urfî zuhûr âmede ve âzûrde-hâtır geşte ve goft: “Tâ dîger ‘Urfî-râ be-meclis-i men râh ne-dihend”. ‘Urfî çun in harf âgâh şod kurb-i du mâh hod-râ ez-meclis-i şeh-zâde keşîde dâşt ve be-kuvvet-i şâ’irî ez-in hâl kesî-râ âgâh ne-kerd ve pîş-i şeh-zâde ne-reft ve in hâlet [64a] be-zebân neyâvered. Ve Mağolî bûd ki û-râ Mîrzâ Muhammed Kâşî-i Gûk mî-goftend ve peserî sâhib-cemâl dâşt. ‘Urfî der-pîş-i ân peser ‘âşîkî ihtiyâr kerd. İn haber be-şeh-zâde resîd gayret be-zed ve goft, Beyt:

Hakîkat kû mürüvvet kû vefâ kû?

Eger dârî nasîb-i cân-ı mâ kû?

Kes firistâde ‘Urfî-râ hâzır kerde şeh-zâde der-bâlâ-hâne-i hod kebûter-hâne dâşt ve kebûter ber âyend ‘Urfî ki der nişest şâh-zâde in harf der borde ser kerde ki “Molla şenîdîm musâhabet-i Gûk-beççe ihtiyâr kerdeî, vukûî dâred yâ ne?” ‘Urfî işâret kerd devât u kalem u kâğaz âverdend ve der-bedîhe in rubâ’î-râ nevişt. *Rubâ’î*:

İmrûz menem şeyh-i mu’azzam-ı San’ân

Dâdîm dil ü dîn na’am-i muğ-beççegân

Ez-bu’l-‘acebîhâ-yi muhabbet yek çend

Û Gûk-çerân âmed u men gûk-i çerân

Ve be-dest-i şeh-zâde dâd. Şeh-zâde rubâ’î-râ h<sup>v</sup>ânde be-fermûde bâz yek-dest raht ve penç hezâr rûpiye be-‘Urfî dâdend. Ba’d ez-in H<sup>v</sup>âce Hüseyin Senâyî yek du bâr ‘Urfî-râ be-ziyâfet talebîd illa çun H<sup>v</sup>âce merd-i pîrî bûd bâyestî ki ‘Urfî ez-H<sup>v</sup>âce du’â-yı hayr be-gîred. Çun û bâ-H<sup>v</sup>âce bî-edebâne pîş âmed endekî ez-‘Urfî âzurde-hâtır bûd. Râvî gûyed: Şâlhâ-yi Keşmîrî der-Hind mî-bâşed nârcîlî mî-guzerând ve kofl-i bendî dâred kofl mî-konend ve boğça-i ân şâlhâ hemân nârcîl bâşed. Se zirâ ‘arz u çehâr zirâ’ tûl dâred ekâbir-i Hind bâ-hem-dîger mî-firistend ittifâken Âsaf Hân yekî ümerâ-i Ekber Şâh ez-ân şâlhâ yek şâl talebîd. Âsaf Hân-râ ... ber-ân dâşt ki şâl-i dîger firistâd çun pîş âverdend dîd ki gayr-ı [64b] ân şâlhâ’st ki be-Âsaf Hân âmede devât u kalem talebîd ve in rubâ’î der-gûşe-i şâl nevişte be-best ve yâr firistâd ve be-resânende, goft: “Be-rev be-H<sup>v</sup>âce-i hod be-gû mâ ez-in şâlhâ bisyâr dârîm. İn-râ behr-i Mollâ Zemmî ki h<sup>v</sup>âhend be-dihend”. Çun Âsaf Hân in pâsuh şenîd ve varaka ez-gûşe guşûde be-h<sup>v</sup>ând in rubâ’î nevişte bûd, *Rubâ’î*:

İn köhne nesîc-i ‘ankebût-i Tûs-est

Yâ ibretî ez-cihân-i efsûs-est

Târeş mûy-i seg-i ashâbü’l-kehf

Pûdeş heme mûy-i ser-i Dakyânûs-est

Âsaf Hân in rubâ'î be-hod pîçide tâ se nârcîl şâl beyâverdend se 'aded-i şâl der-miyân-ı nârcîl nihâdend ve be-kofl zede ez-cihet-i Molla 'Urfî mî-firistâd. Ve 'Urfî der-cevâb goft: "Çun in rubâ'î-râ goftem dîger in şâlhâ-râ nemî-gîrem". Her çend gulâmân u yârân ki hâzır bûdend şefâ'at kerdend, kabul ne-kerd ve bâz gerdânid. Ba'd ez-in Ekber Şâh müteveccih şod be-Keşmîr. 'Urfî nîz bâ-cümle-i mollâ-i zamân hem-râh şod. Çun be-deryâçe-i Keşmîr resîdend 'Urfî bâ-Emîr Nâsır ve Emîr Vakârî der- yek zevrâk nişeste bûdend. Her kudâm ser-i âb-i hod girifte ki ez-ân be-guzerend kazâ-râ rîşe-şâl-i 'Urfî be-gûşe-i kemân-ı Emîr Vakârî ki Ağa Celâl nâm dâşte-est bend şod Vakârî reft ki rîşe-i şâl be-guşâyed 'Urfî cihet-i sebukî ki dâşte bî-tâbî kerde ve dest ber-şâl zed ki zûd-ter halâs koned ve be-gayret şâl-râ halâs dâd der-ân miyân şeş hezâr beyt-i intihâbî-i hod ki be-miyân zede bûd be-âb uftâde mütelâşî ve zâyi' şode. Gavvâsan der-âb endâhte tâ ba'z ez-evrâk be-gîren. Âb be-conbîde heme-râ zâyi' şode. Emîr Nâsır ki birâder-i bozorg-i Mîr Vakârî bûd sille-i çend ber ser u rûy-i Vakârî [65a] ve kamçı çend nîz be-zed. 'Urfî ne-guzâşt ve goft men kerdeem û-râ çi günâh ve çun ez-deryâ birûn âmedend cihet-i tesliyet-i hâtır-ı hod in gazel nazm fermûd, Gazel:

'Ömr der-şî'r be-ser borde vü der bâhteem

'Ömr-i der bâhte-râ bâr-i dîger bâhteem

Sâki-i mastaba-i kudsem u mey rîhteem

Tâyir-i bâğçe-i 'ışkem u per bâhteem

Rasad-i şer'-i hüner çün ne-şevêd mahv? Ki men

Şeş hezâr âyet-i ahkâm-i hüner bâhteem

Goft ger şod zi-kefem şükr ki nâ-goft be-câ'st

Ez-du sad genc yekî muşt-ı güher bâhteem

În gazel tamâm kerde ba'd ez-ân suvâr şod ve revâne şodend. Çun dâhil-i Keşmîr geştend cihet-i âb u hevâ-yı Keşmîr ve zamân-i gül-i surh bûd in kasîde-râ tarh fermûd. Mazmûn ân ki gül-i surh ez-ân dîr âyed be-bâzâr-ı Keşmîr ki bülbül-i şîrâz ne-yâmede bûd ve bisyâr hûb ta'rîf-i Keşmîr kerde, matla'eş in-est, *Beyt*:

Her sûhte cânî ki be-Keşmîr der âyed

Ger murğ-ı kebâb-est ki bâ-bâl ü per âyed

Nesr: Ve çend rûz Ekber Şâh der-Keşmîr sohbet dâşt ba'd ez-ân 'avdet be-Lahor kerd. Çun penç sâl 'Urfî der-Hind be-ser bord Feyzî cihet-i 'adâvet-i guzeşte kîne der-dil dâşte, ser-i kuşten-i 'Urfî mî-bûd. Tâ be-çi sûret ez-û intikâm keşed. Mîr Nâsır ve sâyir yârân hemîşe be-'Urfî goftend ki "ez-Şeyh Feyzî ber hazer bâş ki ez-tu dâğ der ciger dâred tâ 'âkıbet Feyzî tarh-ı musâhabet bâ-'Urfî endâht. Dîger rûz 'Urfî-râ be-ziyâfet

talebîd ve der-Hind destân-ı habbî sâzend kattâl ki her ki hored ez yeksâlî ta yek sâl be-kuşed. Meselâ habbî sâzend ki de-yek-sâl be-kuşed. Ve dîger tâ şeş mâh ve se mâhe ve du mâhe ve yek mâhe [65b] hest tâ habbî ki yek rûz u yek sâ'at be-kuşed. Şeyh Feyzî nâ-merd ve kîne-dâr der-ân ziyâfet siyeh-kâsegî şî'âr mürüvvet-i hod sâhte habbî yek-mâhe be-hord-ı 'Urfî dâde. Çun 'Urfî be-visâk âmed Mîr Nâsır der-beşere-i û ta'azzî müşâhede kerd ve û hem mî-goft: "Hân Mîr! İmrûz hod hîç hûb nemî-bînem". Mîr Nâsır porsîd ki "der-kucâ bûdî". Goft: Der-hâne-i Şeyh Feyzî der-ziyâfet-i û bûdem". Mîr Nâsır ez-derdî-i dil âhî serd be-keşed ve goft: "Hey zâlim! Mâ be-tu çend bâr nemî-goftem ki be-hâne-i Feyzî-i nâ-merd u nâ-pesend me-rev ki 'âkıbet ân nâ-kes ez-kîne ki dâred kâr-ı hod be-koned, dîger çi fâyide!" Pes çend rûz ber-in be-guzeşt ve 'Urfî rûz-be-rûz bed-hâl-ter şod tâ ân ki be-ihtizâr encâmîd ân mahall ru'yâ Mîr Nâsır goft: "Kesî pîş-i Şeh-zâde be-firist yekbâr-ı dîger dîdâr bâz pesîn mî-bînem ve emânet-i hod be-Hudâvend be-sipârem. Be-Şeh-zâde Selîm-râ devîdend ve in kasîde-i vey-râ der-vakt-i ihtisâr fermûd çeşmhâ firâz kerd ve pelexhâyâ ber-hem nihâde mî-goft ve ba'z-ı hâzırân be-neviştend ki matla'eş in-est, Beyt:

Reftem ey gam zi-der-i 'ömr-i şitâbân reftem

Hân şitâb er talebî hest zi-men hemân reftem

În kasîde heftâd u yek beyt-est ve çun kasîde-râ tamâm kerd ve çeşm be-guşûd ve porsîd ki Şeh-zâde Selîm be-yâyed goftend nezdîk-est be-yâyed. Âhî serd be-keşîd ve ân rubâ'î bedâheten der-hâlet-i niz' be-goft, *Rubâ'î*:

Ey merg, me-râ zi-yâr şermende me-kon

Nevmîdem ez-ân gevher-i erzende me-kon

Yâr âyed u cân reved, Hudâyâ nefesî

Mühlet dih u der-kıyâmetem zinde me-kon

Çun rubâ'î tamâm kerd âb-ı hasret ez-gûşe-i çeşm furû rîht dîger hod-râ [66a] ne-şinâht der-in mahall Şâh-zâde Selîm der resîd ve bünyâd-ı girye kerd ve goft: "'Urfî!". 'Urfî hod-râ ne-şinâht, 'Urfî yekbâr çeşm be-guşûd ve şeh-zâde be-dîd ve bâz ber-hem nihâde ve dâ'î-i Hakk-râ lebbeyk-i icâbet goft. Şâh-zâde destâr ber-zemîn zed ve şu'arâ ve yârân girîbânâ pâre kerdend ve na'lhâ der-sîne ve endâmhâ berîdend ve H'âce Hüseyin Senâyî ve Şeyh Feyzî-i zâlim ü kâtil âmede ve bünyâd-ı girye kerde ve 'alemhâ ber âverde ve zîn-hâ ber-esbân bâz-güne beste ve 'Urfî-râ şoste ve techîz kerde ve n'aşş ber dâştan ve Şeh-zâde Selîm hod der-zîr-i tâbût-ı û refte. Bâ-nezdîk-i yek hezâr şâ'ir ve du hezâr Mağul ve deh hezâr dîger ez-ümerâ ve a'yân ve merdum-i mu'teber-i

Hindûstân be-cenâze-i û hâzır şodend ve der-pîş reften. Ve Şeyh Feyzî girye mî-kerd ve şu'arâ in beyt temsîlî kerdend, *Mısra'*:

Hod kuşteî Hâfız-râ hod ta'ziye mî-dârî

Ve nîz ba'zı mî-goftend, *Beyt*:

Hoş ân ki şeb kuşî vü rûz âteş ber-serî

Ki âh in çî kes-est u ki kuşte in-râ

*Nesr*: Ve Şeh-zâde Selîm tâ nezdîk-i dîvîst kadem der-zîr-i tâbût-ı na'ş-ı 'Urfî reft tâ âhir ümerâ be-pîş âmede ve şâh-zâde ez-zîr-i tâbût beder kerdeend ve û hemân piyâde de-pîş ü pes-i tâbût mî-reft tâ na'ş-râ be-resm-i emânet defn kerdeend. Çî û tavsiye kerde bûd ki û-râ be-Necef borde ve der-merkad-i İmâm 'Alî razıyallâhu 'anhu medfen konend. Ba'd ez-in çünân kerdeend ve sırr-ı in beyt-i 'acîb ki gofte bûd der-kasîde-i tannâne-i ... Tercümetü'ş-Şevk, *Beyt*:

Be-kâviş-i müje ez-gûr tâ Necef be-revem

Eger be-Hind be-hâkem konî vü ger be-Tatar

*Nesr*: Ve berhî gûyend ba'd ez-müddetî üstüh<sup>v</sup>ânâ-yi û [66b] be-Necef bordend ve Allâhu a'elemu ve yekî ez-fuzelâ der-târîh-i fevt ve keyfiyyet-i defn-i û be-Necef in ebyât gofte-est, *Târîh*:

Yegâne gevher-i deryâyi ma'rifet 'Urfî

Ki âsmân pey-i perverdeneş sedef âmed

Çu 'ömr-i û be-ser âmed zi- gerdiş-i gerdûn

Şikest ber-saff-ı dilhây ber-şegaf âmed

Be-gûş-ı çerh resânîd harf-i cânverî

Ki 'ömrem ez-tu çu der-mu'rız telef âmed

Be-kâviş-i müje ez-gûr tâ be-Necef be-revem

Fikend tîr-i du'âyî ki ber hedef âmed

Rakam zed ez-pâ târîh-i revnakî kilkem

Be-kâviş-i müje ez-Hind tâ be-Necef âmed

*Nesr*: Ve zâlik fi-sene seb'a ve 'aşrîn ba'd el-elf vâki' şod. Ba'd ez-în Şeyh Feyzî-i nâmerd ez-morden-i 'Urfî ızhâr-ı sürûr u meserret kunân in ebyât goft. Ez-cümle-est in rubâ'î, Rubâ'î<sup>427</sup>:

'Urfî refî be-dûst peyvestî tu

<sup>427</sup> Urfî'nin rubaisine nazire olan bu rubai aslen Ekber Şâh'ın sarayındaki emirlerden biri olan Mîrzâ Yûsuf Hân Meşhedî'ye aittir (Ma'ânî, 1369: 878). Bu rubai Feyzi'nin yayımlanmış divanında da bulunmaz. Dolayısıyla şiirde herhangi bir kinaye bulunmamaktadır.

V'ez-keş-me-keş-i zemâne vâ restî tu  
 Ferdâ<sup>428</sup> gam-i dust mâye-i dest-i tehî-'st  
 Hoş bâş k'ez-în mâye tehî<sup>429</sup>-destî tu  
 Ve ne-dânist ki Hazret-i 'azîz-i zu-intikâm pâdâş-ı kâr-ı û der-kenâr-ı û h<sup>v</sup>âhed nihâd<sup>430</sup>  
 çünânçi gofte, *Beyt*:  
 Eger bed konî keyfereş bed berî<sup>431</sup>  
 Ne çeşm-i zamâne be-h<sup>v</sup>âb ender-est  
*Nesr*: Ve hem üstâdân gofteend, *Beyt*:  
 Tu bed konendeî hod-râ be-rûzigâr sipâr  
 Ki rûzigâr tu-râ çâkerî'st kîne-guzâr  
 Ve Hekîm Şifâyî gofte, *Beyt*:  
 Dîdî ki hûn-ı nâ-hakk-ı pervâne şem'-râ  
 Çendân amân ne-dâd ki şeb-râ be-ser bored  
*Nesr*: Maksûd ez-in teşbîb ân ki çun ez-mevt-i 'Urfî şeş mâh guzeşt Ekber Şâh Şeyh  
 Feyzî-râ be-vilâyet-i Deken firistâd ki ez a'mâl-i Hind-est ki fil-i hûb der-âncâ be-dest  
 âred ve fermûd ki be-reved ve du se sâl hızâne-i ân memleket-râ girifte be-yâvered ve  
 filî çend-i hûb hem be-yâvered ve Şeyh Feyzî be-tecemmül ve [67a] huddâm ve  
 ihtîşâm-ı tamâm be-Deken رفت. Şâh-zâde Selîm ki hemîşe ez-in endîşe mî-bûd ki be-  
 kudâm sûret hûn-ı 'Urfî-i mazlûm ez-Şeyh Feyzî-i zâlim bâz keşed. Çun ez-reften-i  
 Feyzî heşt rûz be-guzeşt, şeh-zâde bâ-hezâr merd-i süvâr be-resm-i ilgâr der-pes-i û  
 rând ve be-câyî der resî ki Feyzî nüzü'l kerde ve hayme ve şâmiyâne be-pây âverde. Çun  
 Şeh-zâde der resîd hem-râhân-ı Feyzî ez-resîden-i şeh-zâde sûret-i kazıyye-râ dânistend,  
 müteferrik şodend. Şâh-zâde fermûd Şeyh Feyzî-râ ez-derûn-ı hayme keşân keşân bîrûn  
 âverdend. Be-şâh-ı dırahtî ki pîş-i der-i hayme-i û bûd zinde ber-dâr kerdend ve û her  
 çend ki feryâd ber âverd ki ez-katl-i 'Urfî haber ne-dârem, heyhât, ... bâ-ângâh şeh-  
 zâde kemân be-dest girift ve çu be-tîrî be-nişest âverde ber âmed ve ber-sîne-i pür-kîne-i  
 Feyzî. Çunân be-zed ki tâ be-sûfâr-ı la'lîn ber nişest ve fermûd her ki hest tîrî ber-û  
 bezenend hem-râhân-ı şâh-zâde ki hezâr merd bûdend her yek tîrî zede û-râ hâr-puştî-i  
 âvîhte sâhtend ve ber-ân hâl-i âvîhte be-guzâştend ve bâz geştend ve hefte şeh-zâde pîş-i  
 pedereş ne-reft. Ekber Şâh dânistend û-râ be-hând ve goft: "Feyzî çi seg est ki cihet-i katl-

<sup>428</sup> Kervân-i Hind'de bu kelimenin yerine "âncâ" yer almaktadır (Ma'ânî, 1369: 878).

<sup>429</sup> Kervân-ı Hind'de bu kelimenin yerine "kavî" kelimesi bulunur. Yukarıdaki hâliyle şiir kinayeli bir hâle bürünmektedir.

<sup>430</sup> Bu kelime yazma eserde iki defa yazılmıştır.

<sup>431</sup> Metinde "derî" yazılmıştı. Tamir yoluna gidildi..



i û piş-i mâ ne-yâyî ve in teklîf-fermâyî bâyesî ki der-hemân rûz be-fermâyî gerden-i û be-zenend ve be-pey-i ‘Urfî revân konend ve heme havâsıl ve emvâl be-şeh-zâde bahşîd. Hudây-ı Ta’âlâ cemî’-i ‘âşıkân-râ ma’şûkî ançunîn kerâmet konâd.

[Târîh semân u tis’în ba’de’l-elf (h.1098), İstanbul/Kostantiniyye, istinsah: Şu’ûrî]

## EK-2

### Urfî'nin Ser-güzeşt-nâmesi Tercümesidir [Ankara Milli Kütüphanesi 0281]

[133] Gerek aşk ve muhabbet salikinin parlak gönüllerince ve gerek şevk ve muhabbet sahrasında koşup da yatıp soyunarak sahralara düşünce, her başın aşk hastahanesine düşeceği ve her gözün aşk yolunda yaşın akıtacağı ve her kulağın aşk minarelerinin sadasını işiteceği ve her burnun aşk kokusunu alacağı ve her lisanın aşkı terennüm edeceği ve her sinenin aşk yüzünden ah çekerek yanıp yakılacağı ve her gönülde bir aşk yarası bulunacağı ve her ayağın aşk beyabanında koşacağı; bilinen bir hakikattir!...

Fakat müteahhirinin en fazıl ve en tatlı bir şairi olan ve fesahat ve belagat meydanında feleğe top ulaştırın ve Hind'in sekiz yüz şairi arasında parlayarak Feyzî-i Hindî gibi meşhur bir şairi kendi hanesinde ilzam eden ve muhakkikinin reisi olup da Hekîm Senâyî [demekle] maruf olan Hâce Hüseyin'le dahi pençeleşen ve ondan dolayı Ekber Şah'la da hiçbir hususda geri kalmayan Mevlana Urfî-i Şîrâzî [134] var ki mumaileyh 998 senesinde devranın ... ahir zamanın fitnessi ve dünya güzellerinin reisi ve Hindistan'ın serv-i sehisi olan Ekber Şah'ın oğlu Selim'e gayiben âşık olduğundan Şiraz'dan kalkıp Hind'e yollanmış ve yolda giderken şehzade hakkında bir kaside yazmağa başlayarak Ramazan'da Ekber Şah'a kavuşmayı arzu etmişti ki Urfî o kasidesinde şairliğinin tamamen hakkını vermişti.

Mevlana Urfî Hindistan'a yollanmadan yedi ay evvel Şiraz'dan hareket ettiği şayiası Hind'in her tarafına yayılmış olduğundan Lahor'a gidince şuaradan Mîr Nâsır'ın evine inmişti ki o gece Ramazan Bayramı gecesine müsadif bulunuyordu.

Hâce Hüseyin Senâyî ile Feyzî-i Hindî Hindistan'ın melikü'ş-şuarası olduğundan kırk sene Hind'in şiir mülkünü tutmuşlardı. Bunlardan Feyzî, kimsenin haberi olmadan iki bin noktasız beyitle Kur'ân'ı Kerîm'i tefsir etmişti<sup>432</sup>. [135] Urfî demişti ki Nâsır Bey bana "Molla, yarın Ramazan Bayramı gecesidir, haşmetli Şeyh Feyzî bütün şuara ve üdebanın ikbali için hanesine davet ettiğinden bizi çağırıştır. Ne dersin?" diyince cevaben bendeniz de kim olduğumu söylememeniz şartıyla gelmek isterim demiştim.

Nâsır Bey sabahleyin kalkarak ve biraderi Mevlana Vakâr ile Urfî'yi alarak Şeyh Feyzî'nin evine gitmişti. Bu eseri yazan zat diyor ki bendeniz Mevlana Vakâr'ın Haleb'te hizmetinde bulunmuş ve onun inci yağdıran ağzından işitmişim!

Urfî sabr ederek şuara geldikten sonra içeri girmek istiyordu. Şeyh Feyzî ile Ekber Şah'ın teşrifat-bahşı Özbekli Abdullah Han kapıda bulunmakla beraber içeri

<sup>432</sup> Tefsîr'in menşur olduğu Rağîb Paşa Kütüphanesinde görülmektedir.

girmeye liyakati olmayanları men için de kapıda irice yasakçılar tayin olunmuştu. Fakat Urfî yasağı bilmediğinden bir aralık kapıdan içeri atlayarak arkaya dinelmiş ve ayaklarını birleştirerek selam vermişti.<sup>433</sup> [136] Şeyh Feyzî ile diğer şairler ve tabiat sahibi olan diğer muttasıl zâirler de hakir bir adam zannıyla Urfî'ye bakıyordu. Çünkü Urfî'nin belinde parlak bir zincir ve başında da çelik bir kalem bulunuyordu.

Feyzî selamını almadı. Hazır bulunan şairler de verilen selamın kimse tarafından alınmadığına tebessüm ediyor ve ev sahibinin Urfî'ye buyurun demesinin münasib olacağını bekliyordu.

Urfî Şeyh'in ve bütün hazır bulunanların bu tegafüllerini görünce kendiliğinden ilerleyerek sofranın sağ tarafına oturmuştu ki orada Melik-i Kumî, [Nazîrî-i]<sup>434</sup> Nişâbûrî, Hekîm Rükânâ, Tâlib-i Amûlî, Hekîm Hayrî, Enîsî, Bahârî, Şevkî, Behîştî, Molla Tâhirî, Şâpûr-ı Tahrânî, Aka Nûr Sıfâhânî gibi Acem diyarından gelmiş şairler bulunuyordu. Sol tarafta da genç erbab-ı ikbal ile tabiat-ı şiiriyyesi olanlar ve şiirden anlayanlar bulunuyor ve bir de padişahın genç çengileri oturuyordu. [137] Urfî bunları birer birer gözden geçirdikten sonra sağında ve en yukarıda oturup da keçelere dayanmış olan şuara ile tahta sarınmış olan yıldızlı halılara varıncaya kadar her şeyi vakarlı bir bakışla tedkik etmişti.

Hâce Hüseyin Senâyî Hindistan'ın melikü'ş-şuarası olduğundan meclise geç gelmiş ise<sup>435</sup> de yıldızlı tahtında kendisine mevki ayrılmış şuara da ondan aşağı oturmuştu.

Şeyh Feyzî ev sahibi olduğundan gelenlere kapı açmak için harem tarafındaki bahçesinin karşısında oturmuştu. Bazen bahçeye gidip uşaklara emirler verdikten sonra yine gelip yerine oturuyordu. Molla Urfî temkinli bir vaziyette gelerek melikü'ş-şuara Hâce Hüseyin'e ayrılmış olan yere oturmuş ve orada bulunmakta olan Hâce Hüseyin'in divanını da öpüp başına koyduktan sonra önüne koymuştu. Bunun üzerine mecliste bulunanlar birbirine bakışınca Şeyh Feyzî'nin de büsbütün canı sıkılmıştı [138] asıl sebep de Urfî'nin böyle çıplak denecek bir vaziyette meclise geldikten sonra terbiyesizce melikü'ş-şuaranın yerine çıkıp oturması oldu ki Feyzî bunun meclise girmesine müsaade eden yasakçılara küfredip duruyordu. Urfî bu hallere karşı son derece kızmış ve hiddetinden çatlayacak bir hâle gelmiş olduğundan konuşmak istiyor

<sup>433</sup> Ayakların baş parmaklarını birbirine bindirmek ki Mevlevî usulüdür.

<sup>434</sup> Şairin mahlası yazılmamış ancak hem Nişaburlu olması hem de Urfî'ye karşı olumsuz tavırlarıyla dikkat çeken meşhur şair Nazîrî olsa gerek.

<sup>435</sup> "Henüz gelmemiş ise de" diye çevirmesi gerekirdi. Zira aşağıda görüleceği üzere Senâyî henüz mecliste yok.

ve ev reisinin meclise getirilmesini arzu ediyordu. O sıralarda idi ki Hint ıstılahınca *sandık tavlasi* tabir edilen küçük bir köpekçik yaldızlı bir çula sarınmış ve eli ayağı kınalanarak boğazına da murassa bir gerdanlık takılmış olduğu ve yanında yine kınalı ve boyalı daha küçük bir köpek bulunduğu hâlde şeyhin harem bahçesinden gelmekte olduğu görülmüştü.

Hane reisi olan Feyzî'nin bunları kucağına aldığını gören Urfi tahammül edemeyerek yüksek sesle bağırma ve şeyhe: “Torununuzun adı nedir?” demeye başlamıştı. [139] Bu söz Feyzî'nin işine gelmemekle beraber halk gülmekten katılmıştı. Feyzî çok sıkılıp utanmış ise de söz söyleyenin kim olduğunu da zekâsıyla anlamış olduğundan ona: “Torunumun ismi Molla Urfi'dir” demişti.

Urfi bunun üzerine: Evet! Babanızın ismi Mübarek olduğundan torununuzun da Mübarek olacağını söyledi. Feyzî büsbütün müteessir olarak Hindistanca olan bir beyitle Urfi'ye sövüp saymakla beraber “senin gibi bir çıplağın meclisten çıkarılmasını emrediyorum” demişti.

Urfi tekrar cevap vererek “zatiâliniz eğer hakikaten namdar bir şair olaydınız bu büyüklüğü bir saat için bahçede bırakmak lazım idi. Bundan iyi meclis mi olur ki bütün şairler burada bulunuyor. Ve hepsi de benimle bedihi ve fikri olarak müştak bahrinden murabba, muhammes, müseddes, müsemmen, kıtaa, terci ve terkib, kaside, rubai, gazel gibi her ne isterlerse konuşuyorlar. [140] Sen ise böyle büyüğünüzü benden başka şair tanı mıyorum dedikçe ben de seni meclisten dışarı atmak istiyorum” dedi. Feyzî: “Senin benimle gerek bedaheten ve gerek fikren atışmaya ve rubai söyleyerek şairlikten dem vurmaya ne kudretin olabilir! Çünkü ben Kuran'ı noktasız olarak on ikibin beyitle tefsir etmiş ve büyüklüğü de Ekber Şah'ın devlet adamlarından teşrifatçı Özbekli Abdullah Han'dan almışım! İşte şairliğim ve büyüklüğüm! Benimle münakaşaya nasıl yeltenirsin” dedikde Molla Urfi tekrar ederek: “Evet! On iki bin beyitle Kuran'ı tefsir etmek pek güzeldir; fakat arkadaşların hepsi burada olduğundan asıl burada konuşmalısın” dedi.

Feyzî ise rubai ve bilbedahe söz söylemekte ateş-zaban bir şair olduğundan bütün şairler onunla rubai söylemekten çekiniyordu. Şu rubai onundur<sup>436</sup>:

[141] Ben o Feyzî'yim ki bütün sayım, kazancım zarardan ibarettir -hüner sayesinde- yedi kat göklere de yükselsem boştur. Çünkü tapındığım talih o kadar karanlıktır ki gündüzüm gecemden ziyade kandile muhtaçtır.

<sup>436</sup> Sergüzeşt-nâme'nin çevirisinde yer alan Farsça şiirler, EK-1'de verilmiş olduğundan buraya sadece söz konusu şiirlerin çevirileri alınmış olup orijinalleri dâhil edilmemiştir.

Urfi: “Ben bu rubaiye muteriz olduğumdan onu yarın padişahın huzurunda da okuyacağım. Şimdilik yalnız rubainize cevap verdikten sonra itirazlarımı anlatacağım diyerek şu rubaiyi söylemiştir:

Ben o Urfi’yim ki bütün ayıplarım hüner olduğu hâlde sayimin hiçbir eserini görmemişim. [142] Papaza tapınır bir abid olduğumdan ibadetlerim gûnahtan ziyade tövbeye muhtaçtır.

O sırada idi ki Ekber Şah tarafından bir adam gelerek padişahın şeyhi davet ettiğini söyleyince meclis birbirine girmişti. Urfi demiş ki Şeyh Feyzî dışarı çıkınca ben de Nâsır Bey’le beraber dönüp eve geliyorduk.

Güneşin gurubu yaklaşınca Ekber Şah bayram ayını görmek için bir sandala binip denize açılmıştı. Fakat halkın kalabalığından ve fillerin kopardığı toz topraktan gökyüzü görülemiyordu.

Ben Nâsır Bey’e: “Biz de birlikte Ekber Şah’a gidelim. Çünkü şehzadesine takdim etmiş olduğum kasidenin teslim edilip edilmediğini anlamak isterim” diyince Nâsır Bey derhâl benim için de bir at eğrlenmesini emrederek birlikte yollanmıştık. Gerek halkın sahile toplanmasından ve gerek fillerin ayaklarından çıkan tozlardan güneşin gözü tutulmuştu.

Ekber Şah güneş yüzlü çocuklarıyla beraber bir sandalda [143] oturuyordu ve ayı görebilmek için zamanı bekliyordu.

Urfi de Nâsır Bey’le beraber asker ve halkın arasına dikilmiş duruyordu oradaki kalabalık halktan birisi de Hâce Hüseyin Senâyî idi ki kendisi Hindistan’ın meliküşşuarası olduğu gibi Ekber Şah’ın da muallimi bulunuyor ve Şah kendisine baba diyordu. O sırada orada bir sandal peyda olduğunda Hâce Hüseyin derhâl sandala binerek Ekber Şah’ın sandalına yanaşmıştı. Ekber Şah Hâce’yi görünce kendisine “Hâce Hâce böyle mübarak bayram gecesine ve böyle bir sandalla denize karşı bilbedahe bir şiir söylemek şartıyla bizim sandala geçebilirsiniz” deyince Hâce de şu rubaiyi söylemişti:

Sizler yeni ay gibi sandalda oturunca balık da ovada gözünün yaşından hasıl olan denizde gezer oldu. [144] Su ruhum için deryalar kadar zevktir. Toprağa göze sandallar dolusu kan gider.

Bunun üzerine Ekber Şah elini uzatarak Hâce Hüseyin’i tutarak kendi sandalına çekti ve bu rubainin caizesi olarak kendisine on bin rupiye vermişti.

O sırada idi ki sandalda bulunan çocuklardan birisi ayı mükemmelen görmekte olduğunu padişaha söyleyince şah da sandalın baş tarafına gelerek ayı görmüş ve çalgılar çalınarak çocukların sur etmesini emretmişti.

Şah bundan sonra Hâce'ye dönerek "Hâce bu ne gündür ki çocuklar raks ediyor? Buna karşı da bilbedahe bir şey söylenecek zamandır" dedikte Hâce de derhâl şu rubaiyi söylemişti:

[145] Canperver fidanları oynatıyor, ve onları sihirkâr ellerle de alkışlıyorsunuz. Artık alkışlarınızla zevk ettiklerinden şimdi de birbirini tahsin ederek öpüşsünler.

Şah bu rubai için de Hâce'ye yeniden on bin rupiye vererek sandaldan dışarı çıkmışlardı. Bayrama hükm için Urfi de Nâsır Bey'le beraber bu gecenin teşvikiyle vakit geçirdiler. Sabah olup da güneş doğunca Nâsır Bey Urfi'yi kaldırıp padişahın sarayına götürmüştü.

Urfi yüz bine yakın adamın orada bulunduğunu ve bir tarafta da fil döğüşü biterek arslanın getirildiğini ve daha sonra maymunun velhasıl yuvalarda yaşayan her çeşit canavarın oraya ihzar edildiğini görmüştü.

Bundan sonra da hokkabazların gelerek bir taraf diğer tarafın boynunu vurduktan sonra tekrar dirilttiğini diğer bir yerde de ip yumağını göğe doğru attıktan sonra ipi toplayarak yukarı çıkmakta olduklarını görmüştü [146] Velhasılı bu oyunlar akşama yakın oluncaya kadar sürdüğünden Urfi'nin padişaha takdimine fırsat bulunamamıştı.

Güneş batacağı sıralarda idi ki Ekber Şah'ın yasakçılarından ... namında birisi gelerek Urfi'yi elinden tutup huzura çıkarmış ve "köleniz Urfi-i Şirazi asitanınızı öpmeye gelmiştir" diyerek Urfi'yi ... itmişti.

Ekber Şah Urfi'yi görünce onun Şehzade Selim'in âşıkı ve meddahı olduğunu anlamıştı o sırada şehzade de babasının yanında ayakta bulunuyordu. Şehzadenin ay gibi olan yüzünü aşağıdan yukarı siyah bir hat dolaşmış olduğundan Urfi bunu görünce derhâl şu kıtayı söylemişti:

[147] Bu hat güzelliğinin fihristi olduğu hâlde onu pergarsız ve mıstarsız olarak çektiniz fakat bütün dünya güzellerinin hatlarını da kendi hattınız ve kaleminizle iptal ettiniz.

Ekber Şah'ın tahtı aşağısında bir halı serilmiş olduğundan Hâce Hüseyin Senâyî orada oturuyordu. Hint padişahının oturduğu yere çetrgah diyorlar. Sarayın sofası Hâce Hüseyin için kapalı tutulmakta olduğundan gelince oraya otururdu. Mahalle gelen şairler de uzakta ve doğru bulunduruldu.

Urfi henüz Hâce'yi görüp tanışmamış ise de yedi aydan beri Urfi'nin gelmekte olduğu ve Hâce Hüseyin'le pençeleşeceği her tarafa yayılmıştı. Ekber Şah Hâce Hüseyin'le beraber Urfi'ye bakarak asil bir zat olduğunu tetkik ediyorlardı.

Ekber Şah Urfi'ye “çabuk davranmanız iyi olacaktır” diyince Urfi de dikkatle şehzadenin medhi hakkında yazmış olduğu [148] kasideyi okumuştı.

Ekber Şah “Urfi'ye gerçi bizim de şiire hünerimiz var ise de Ekberî diye namımızla tahallus etmenizi arzu etmem. Çünkü biz şairlikten haberdar değiliz. Şairler evvela kendini ortaya atıp övünürler. Sen övünmekten vazgeçtikten sonra medhe girişmelisin diyince” Urfi de şu gazeli inşad etmişti:

[149] Yakaladığı kimselerin imanını, derde soktuğu kimselerin dermanını yaktığı için aşka minnettaram. Dün akşam cenneti düşünürken ademden gelen bir ses onun da yanıp kül olduğunu anlatıyordu. Yaşlarımın bir tanesi İsa'nın kucağına düşünce eteğinden sıçrayan ateş yakasını yaktı. Ne yazık ki dün akşam Cebrail Urfi'yi güzeller aşkından men'e gelmişken canına bir avuç toprak saçarak imanını yakıyordu.

Bunun üzerine şah Urfi'ye “aman Urfi seni göreyim bir aydan beri geleceğiniz söyleniyordu neden geciktiniz? Hâce'nin kulağını çekmekte çok geri kaldınız” deyince Urfi: “padişahım fakirin sıcak ve soğuktan başka birkaç da fakir arkadaşım vardır ki onlar beni yoldan alıkoydular [150] geldiğim her yerde onlara hizmet için birkaç gün kalmak lazım geliyordu”. Bundan sonra Ekber Şah oğluna hitaben: “Şeyho git Hâce Hüseyin'in yanına otur ki meddahın olan Urfi'nin hakkında neler yazdığını göresin” dedi. (Ravi diyor ki Hint padişahları çocuklarına şeyho derler)

Urfi Şehzade Selim hakkında yazmış olduğu kasideyi okumaya başlayınca Ekber Şah hangi şairin vadisini takip ettiğini sordu. Urfi de Hakani'yi takip ettiğini ... .. söylemiş olduğu ve o noktaya gelince anlatacağını söyledi. Urfi'nin kasidesi şudur:

Naz u nimet tekkesinde bayram sabahı olunca fukara keçe külahını şah da tacını bir tarafa yıkar![151] Aklın neşesi bir dereceye vardı ki çocuk teranesiyle nedim turrehatından başka hiçbir âlimi dinlemez oldu.

Urfi kasideyi itmam edince şah “elinizi çabuk tutunuz ki oğlum hamama gitmeniz için bir at ve tepeden tırnağa kadar değişmeniz için de birçok eşya hazırladığı gibi ben de hamam masrafı olarak ayrıca on bin rupiye veriyorum, yolculuk tozlarını dökmek için hamama gidiniz ki kasidenizin bahşişini ondan sonra vereceğim deyince Urfi bir defa ... sonra Allah padişahımıza selamet ihsan buyursun. Bendeniz şehzadenin ayağını öpmek ve Hâce Hüseyin Senâyi'yi padişahın huzurunda görüp de kendisiyle birkaç kelime görüşerek tabiatını imtihan etmek için yedi aydan beri selamet ayağımı

melamet taşlarına çarparak buraya gelmiş bulunuyorum. [152] Buna muvaffak olursam ne âlâ olamazsam yine dönüp gideceğim. Bu kadar yolu tepip gelmekliğim dünya cifesi olan altın için değil şahı görmek içindir. Bendeniz zaten fakir bir âdem olduğumdan padişah kapısından da mal ve para tama'ında değilim. Belimde gördüğünüz bu parlak zinciri de ziynet için takmamışım. O zincir yolda fakirlerin nafakası bitip de sıkıştığım zaman birkaç dirhem kırıp satmak için Laristan padişahı İbrahim Han tarafından bana verilmiştir. Ne melikü'ş-şuaralık istemek ve ne de dünya cifesi almak için efendimizin kapısına gelmiş değilim. Yalnız Hâce Hüseyin Senâyî ile iki kelime görüşmek istiyorum”, dedi. Bunun üzerine bütün ümera Ekber Şah'ın ne yapacağına bakıyordu. Ekber Şah Urfi'ye “atik davranmanız lazımdır, Hâce Hüseyin sizi yenerseniz yandığınızın resmidir! Bakayım onunla nasıl atışabileceksiniz!”, deyince Urfi, “Allah ömürler versin [153] geldiğim yoldan dönüp gitmeye de mi kadir olamayacağım” dediği zaman Ekber Şah “dikkat ediniz, Hâce Hindistan'ın melikü'ş-şuarası olduğu gibi elinin altında da bine yakın şair mevcut olup kırk yıldan beri bu suretle Hindistan'ı teshir etmiş bir zattır. Siz ise gerek melikü'ş-şuara ve gerek Şeyh Feyzî ve gerek diğer şairlerle daha ilk olarak konuşmak istiyorsunuz! Yuwayı güzel sıvadıktan sonra gelmeniz lazımdır” deyince, Urfi “ben yoldan toz toprak içinde geldiğim zaman Şeyh Feyzî'nin evine gitmiş ve onunla görüşüp sual, cevapta bulunmuş ve yazdıklarını gözden geçirerek bir rubaisini bile tenkit etmişim ki onun huzur-ı şahanenizde okunmasını bile istemiyorum” dediği zaman Ekber Şah, “siz Feyzî'ye zaten köpek ve mübarek hitabesiyle terbiye verdiğiniz için rubaisini tenkide hacet kalmamıştır”.

Bunun üzerine şeyh atılarak “siz Urfi'yi bilbedahe ... mi söylettiniz”, dedi. Şah da “evet” dedikten sonra Şeyh Feyzî'ye hitaben “Urfi şeyhin rubaisini tenkit etmek isterim diyor, ne diyorsunuz” [154]. Feyzî de “Allah ömürler versin, istediği tenkidi yapsın görelim” demişti. Urfi şeyhe “okuyunuz da şah dinlesin dediği zaman Feyzî de mahut rubaisini okumuştur. -Tercümesi evvelce geçmiştir-

Bunun üzerine Urfi “Allah ömürler versin, bendeniz evvela verdiğim cevabı okuduktan sonra tenkidimi söylemek isterim diyerek şu rubaisini okumuştur. -Tercümesi evvelce geçmiştir-

[155] Bundan sonra tenkide başlayarak “Şeyh Feyzî Ekber Şah'ın devletinden Özbekli Abdullah han sayesinde saltanat-ı âliye sürmekte olduğunu söylüyor. Bu sözü ancak akşamlik veyahut sabahlık yiyeceği olmayan bir şair söyleyebilir. Feyzî gündüzüm gecedem ziyade kandile muhtaçtır demekle nankörlük etmiştir” deyince şah da Feyzî'ye “evet, gidi gibi nankörsünüz, hâlbuki devletimden her sene elli bin tumana



yakın para aldıktan sonra yine nankörlük ediyorsunuz!” dedikten sonra ellerini bağlamak ve sopaya çekmek için kelîçe ... çağırmişti.

Feyzî'nin elleri bağlandıktan ve kendisine on iki sopa atıldıktan sonra Feyzî de bir ay ... ve inzivaya çekilmeye mecbur kalmış ve nihayet Urfi'yi öldürmeyi kurmuştu.

Şah bundan sonra Urfi'ye dönerek hamama gitmesini ve yolculuğun tozlarından temizlendikten sonra kendisini göreceğini emretmişti. Urfi bunun üzerine “Allah ömürler versin, bu gece sabaha kadar [156] emniyetle yaşayacağıma itimadım olmadığından mümkünse Hâce Hüseyin'i de bugün görmek ve içimdeki ateşi söndürmek isterim” deyince şah Urfi'nin bu derdine de ilaç ederek tahtının önünde oturmakta olan Hâce Hüseyin Senâyî'ye “ne emredersiniz” demişti. O da ağlayarak “bu ihtiyarlığımda biraz düşünmek için yarına kadar mühlet verilmesini isterim” demekle beraber “Urfi yine cevap verirse zaten pir olduğumdan bir mescit köşesine çekilip oturmak ve bir daha şairlikten dem vurmamak üzere müsaade isterim bu da olmazsa emir sizindir” deyince Ekber Şah Hâce Senâyî'nin fikrini kabul etmiş ise de meclis ... ve Urfi de Mirza Vakar'la beraber hazır bulunuyordu. Şehzade Selim de Urfi'nin hamama gitmesi için bir bohça ile bir de at göndermişti.

Hâce Senâyî ise evine gidip o gece sabaha kadar kandil karşısında hem ağlamış hem de Hakani bahrinden imam Rıza hakkında kırk beyitlik bir kaside söylemişti. [157] Sabah olunca Ekber Şah gelerek otağın üst başındaki makamına oturmuş ve Hindistan'ın küçük büyük ne kadar şairi var ise onlar da gelmiş olduğunda Hâce'nin yazdığı şiiri almak için ortadan birisi şairin yanına gitmiş ve Hâce de elinde murassa asası olduğu hâlde gelip oturmuş, Urfi de o sırada meclise gelmiş bulunuyordu. Hâce Senai'nin kasidesi şudur:

Parlak gönüllülerin subh-ı sadıki beyanımdan ve sözün sabahı ufkunda kılınc gibi parlayan amud-ı subh da lisanımdan ibaret olmakla beraber Ruhü'l-kuds'ün dahi Meryem-i beyanımın süt ninesi olduğu sözlerimden anlaşılmaktadır.

[158] Mana düşüncesiyle o derece yücelmişim ki kalemimden çıkan bir nokta benim için bir cihan mahiyetindedir.

Kaside buraya kadar okununca bütün Hintlilerden ahsent sedası yükselmeye başlamıştı.

Ekber Şah Urfi'ye sormuştu. Urfi, “padişahım bu zemin elli beyittir ki Hâce bunun asıl canlı yerlerini çıkarmıştır. Hâce'nin geceleyin söylediği bu kasideyi bendeniz gündüz söyler ve hem de bu bahirde değil, bu zemini Hakani bahriyle söylerim” dedi. Şah Hâce'ye “ne dersiniz” deyince Hâce “Urfi'nin dedikleri güzeldir fakat bu vadide

söylemek lazımdır. Başka bahirden söyleyecekse onu da kendisi bilir” dedi. O sırada Urfi gelip bir köşeye oturmuş ve iki saat içinde yirmi kadar beyit söylemişti. Ekber Şah o sıralarda meclisten dışarı çıkmaz olduğundan gelip otağına oturmuş bulunuyordu. Halk da toplanmış, fakat sabretmesi lazım gelen Urfi’nin sabrı tükenmişti.

Nöbetçiler arkasından koşarak kendisini ihtiramla çağırılmış, [159] olduklarından o da kendi üslubu üzere kalkıp gelmiş şah “söylediz mi” deyince “evet padişahım birkaç beyit söylemişim” dedi.

Bunun üzerine yine bütün Hind’in şuarası ve büyükleri toplanmış olduğu hâlde Urfi şu cevabi kasideyi okumuştur:

Şevkim ızdıraba meylettiğinden fikr ü telaşa düşecek zamanım gelmiştir. Acı gözyaşlarımla ciğerimin parçaları benim için dövülmüş tuza batırılmış kebab mahiyetindedir. Gerek saf gerek tortulu içtiğim şaraplar benim için asman ve zemin kadar müessir oluyor.

[160] Bunun üzerine Ekber Şah Urfi’ye “barekallah, ne güzel söylemişsin fakat ne yapayım ki ne şiirin emaretini ne de caizesini kabul etmiyorsun”.

Bundan sonra şah Urfi’yi vaktiyle Acem diyarından gidip de kendisine vezirlik etmekte bulunan Hacı Ebulfeth Gilani’ye havale etmişti. Bundan dolayıdır ki Urfi sağ oldukça Ebulfeth hakkında birçok kaside ve terci ve terkibentler yazmıştır. Bilahare Urfi’ye Ekber Şah’ın methi hakkında iki kaside söylemiş olduğu gibi Han-i Hanan için de yazdığı bir kasidede Ebulfeth’i methetmiş olduğundan hekim Ebulfeth de Urfi’ye çok riayette bulunmuştu.

Urfi esasen Şehzade Selim’in âşığı olduğundan, şehzade de Urfi gibi bir âşığı bulunduğu iftihar ediyordu. Hint büyüklerince amber zülüflü güzel çocukları için Acem şairlerinden bir âşık bulundurmak usuldür ki Hindistan’da bu âşıka “Mokol” diyorlar. [161] Bundan dolayıdır ki bütün şairler de Hint büyüklerinin çocuklarına âşıktır. Âşık bulunmayan bir çocuk “ne devletsizlik ki mokol ve şairlerden hiçbir âşık edinemedin” diyerek her zaman pederi tahkire uğrardı.

Şehzade bundan dolayı on bin ruپیe göndermekle beraber bir de ... göndererek her zaman Urfi’yi çağırır ve kendisiyle gece gündüz sohbetinde bulunurdu. Urfi de şehzadenin ayağı üzerine baş koyup uyurdu. Tesadüfi olarak Urfi bir gece bir yerde şarap içiyordu. Bir hoşluk ânında şehzade ile aynı yerde yatakta ve sarhoşluk arasında şehzadeyi öpmekte olduğunu ve gül yaprağı gibi olan dudaklarını emdiğini ve haris dişleriyle dahi dudağında bulunup da Çin ve Hıta ahuları her sene onun hasediyle yerlere nafe-i müşki atan ve Türkistan’daki Çiğil kabilesi güzelleri de onun hasretiyle

yüzleri etrafını siyah mil çekmek suretiyle boyatan hâlini ısırmakta olduğunu ağzından kaçırmıştı. [162] Bu sözler şehzadenin kulağına vardığından bir müddet kendisine az iltifat eder olmuş ve bir daha meclisine gelmemesini emretmişti. Urfi de bu sözü işitince iki aya yakın bir zaman şehzadenin meclisine gidememişti. Urfi, bu arada Selim’e mukabil kul Mirza Şuca’nın oğlu Mirza Muhammed Kaşi namında bir çocuğa Moğol ve âşık olmuştu ki Çin ressamı onun yüzüne bakınca hasetle parmak ısırır ve Erteng isimindeki resim mecmuası sahibi olan nakkaş Mani de onun cemalini görünce fırçalarını bir tarafa bırakarak güzelliğini tetkikle kendinden geçirdi.

Urfi’nin bu hareketi dört taraftan Şehzade Selim’e vasıl olunca hiddet ateşi içini yakmaya ve hal-i lisan ile şöyle söylemeye başlamıştı:

Yahu! ... hakikar, mürüvvet, vefa kalmadı mı? Eğer malik iseniz bizim canımızın nasibi yok mu?

[163] Nihayeten Urfi’nin arkasına adam koşturarak kızıışmıştı.

Şehzadenin evinin üst katında güvercinliği olduğundan kendisi orada güvercin uçuruyordu. Urfi gelip oturunca şehzade buna gizlice olarak “molla bir güzelin arkadaşlığını bir köle oğluna tercih ettiğinizi işitiyorum bu doğru mudur” deyince Urfi derhâl bir kâğıt kalem getirilmesini işaret ederek bilbedahe şu rubaiyi yazmıştı:

Asrın en büyük Şeyh San’an’ı biziz ki gönül ve dinimizi mecusi çocuklarının derdine vakfetmiş bulunuruz. Aceb işlere neden olmak üzere o domuz çobanını ben cihanın gul yayanını sevmişim.

[164] Urfi yazdığı bu rubaiyi şehzadenin eline vermiş olduğundan bunu okuyan şehzade Urfi’ye yeniden bir bohça ile beş bin ruپیye vermiş ve Urfi de Mirza Muhammed Kaşi’den vazgeçip yine şehzadenin yanına gelmişti.

Hâce Hüseyin Senâyî bir iki defa Urfi’yi davet etmiş ise de Urfi gitmemişti. Çünkü Urfi Hace’nin oğlu mesabesinde olup duasını almak lazım iken bidayeten terbiyesiz hareketleriyle Hace’yi bir parça gücendirmişti. Keşmir’de üç zira arzında ve dört zira tulunda bir nev şal-ı hegbeler var ki Hindistan cevizi bunlara doldurulup ağzı kilitlendikten her yere suk ediliyordu.

Urfi, Ekber Şah’ın ümerasından Asaf Han’da gelmiş olan bu şal-ı hekbelerden bir tane istemişti. Fakat Asaf Han terbiyesizlik ederek başka bir hekbe göndermişti.

Urfi hekbeyi eline alınca görüp istediği şallardan olmadığını anladığından divit kalem isteyerek bir rubai yazıp şal-ı hekbenin bir tarafına bağlamış ve getiren adama vererek kendisinde bu şaldan çok olduğunu ve bunu da istemediği hangi bir mülazıma

vermesini efendisine söylemesini ve şalın köşesine yazmış olduğu bir iki kelimeyi de efendinin mütalaa etmesini tembih etmişti.

O adam şalı geri getirerek efendisi Asaf hana verince neden geri getirdiğini sormuştu. Uşak da Mevlana Urfi'nin şalı iade ettiğini ve bir köşesine de bir kıta yazıp asmış olduğunu söyleyince Asaf han şalı ve kâğıdı açarak onda şu rubainin yazılı olduğunu görmüştü:

Bu eski şey Tusi örümceğinin ağı mıdır yoksa pür efsus olan cihandan ibretimiz bir numune midir? Uzatması Ashab-ı Kehf'in köpeği Kıtımir'in kuyruğundan olduğu gibi malzemesi de [166] Dakıyanus'un sakallarındandır!

Asaf han bu rubaiyi okuyunca içine ateş düşerek kölesine üç şal getirilmesini ve bunların açılmadan Urfi'ye götürülmesini emretmişti.

Urfi, “ben vaktiyle o rubaiyi söylemiş olduğumdan bu şalları da kabul edemeyeceğim” diyerek hepsini geri vermiş ve getiren köle ile orada hazır bulunanlar Urfi'ye rica etmişse de yine kabul etmeyerek şalları geri göndermişti.

Bir müddet sonra Ekber Şah Keşmir'e gitmekte olduğundan Urfi'yi de yanına almıştı. Keşmir'e varınca Urfi ile Emir Nasır ve biraderi Vakârî her üçü bir pereme sandalına binmişlerdi. Nâsır Bey her ne kadar sudan geçmek için atının başını zapta uğraşmış ise de kazara Urfi'nin şal-ı hekbésinin iplikleri Vakârî'nin yayının ucuna takılmış olduğundan Vakârî bunları kurtarmaya koşmuşken Urfi sabırsızlık ederek şalı kurtarmak için eliyle açmaya başlamıştı. [167]

Hâlbuki Urfi'nin müntehap elli bin beyti havi olan defter-i eşarı o şal-ı hekbede bulunuyordu. Bunların her beyti Hindistan'ın bütün köylerinin haracına muadil idi. Urfi eliyle şalı sallayıp kurtarıken defter-i eşarı suya düşerek kaybolmuş ve hiç olmazsa bir kısmını bulmak için dalgıçlar daldırılmış ise de defter suya gömüldüğünden bulunamamıştı.

Nâsır Bey Vakârî'nin büyük kardeşi olduğundan kendisini tokatlamış ve kamçı ile haklamış iken Urfi araya girerek “kabahat benimdir onun günahı yoktur” diyerek işi kapatmıştı. Sahile çıktıkları zaman Urfi gönlünü teselli ile kalbine itminan vermek için divit kalem isteyerek mim redifli olan şu gazeli yazmıştı:

[168] Şiir arkasında kaybedilen ömrümü ikinci bir defa kaybetmişim mukaddes aşk meyhanesi peykelerinde sakilik ederken şarabı dökmüş ve aşk bahçesinde uçan bir kuş iken kanatlarımı kaybetmişim. Riyaziyat tetkikati nasıl mahvolmaz ki ben altı bin ahkâmını kaybetmişim. Söylediklerim elimden gitmiş ise de söylemediklerim

hamdolsun ki yerinde durmaktadır. [169] İkiyüz hazineden ancak bir avuç inci kaybetmişim!

Urfi bu gazeli söyledikten sonra atına binerek Keşmir'e girmiştir. O sıra Keşmir'in en iyi zamanı ve kırmızı güllerin asıl mevsimi olduğu hâlde güller henüz çıkmamıştı.

Urfi buna işaret ederek bi kaside yazmış ve gülün geç yetişmesi Şiraz bülbülünün geç gelmesinden ileri geldiğini söylemişti. Keşmir'i tarif eden kaside şöyle başlar:

Canı yanan herhangi bir adam Keşmir'e gelince ve bu ki kebab olmuş kuş olsun derhâl kanatlanır.

Urfi kasideyi ikmalden sonra birkaç gün de Ekber Şah'la sohbet ederek Lahor'a dönmüştü.

İşte Urfi bu suretle beş sene Hindistan'da dolaşmıştı. Feyzî-i Hindi ise Urfi'ye olan garzinden dolayı hem Ekber Şah'a kızıyor hem de Urfi'yi öldürmek arkasında dolaşıyordu. [170] Beri tarafta Nâsır Bey de dâhil olduğu hâlde bütün Urfi'nin arkadaşları Feyzî'nin kendisine karşı dağdar bulunduğundan herhâlde kendisini aciz bir hâlde getireceğini Urfi'ye duyurmak istiyordu.

Nihayet Feyzî Urfi ile dost olarak günün birinde onu yemeğe davet etmişti. Hindistan'da insanı bir seneden bir saate kadar öldüren bir hap yaparlar ki bunu yiyen bir adamın bir seneye kadar öleceği bilinirdi. Hapların öyle cinsi var ki insanı altı ayda öldürür. Diğer bir kısmı da üç ayda ve bir kısmı da bir saat içinde öldürebiliyordu.

Makbul bir adam olmayan namert Feyzî ise bir ayda insanı hasta düşürecek olandan bir tanesini yemeğe katarak şiir incileri sandığı olan Urfi'ye yedirmişti. Urfi davetten bir saat sonra Feyzî'nin evinden çıkarak Nâsır Bey'in evine gelmiş ve Nâsır Bey'e “bugün kendimi hiç iyi görmüyorum” demişti.[171]

Nâsır Bey Urfi'ye nerede olduğunu sorunca Feyzî'nin evinde olduğunu söylediği zaman Nâsır Bey soğuk bir ah çekerek “ey zalim biz sana Feyzî'nin evine gitmemeyi söylemiş ve nakes bir adam olan Feyzî içindeki kin yüzünden sana bir iş yapacağını anlatmış değil miydik” diye feryat etmiş ise de iş işten geçmiş olduğundan birkaç gün sonra Urfi'nin hâli fenalaşmış ve ölümü pek yaklaşmıştı.

Urfi bunun üzerine son bir defa daha yüzünü görmek ve ona can vermek üzere hayat bahçesinin servisi, ... ve turfanda bir meyvesi olan Şehzade Selim'e bir adam göndermesini Nâsır Bey'den rica etmişti.

Nâsır Bey derhâl şehzadeye bir adam koşturmuş bir taraftan da halet-i niz'a kadar söyleyeceği her şeyin yazılması için divit, kalem getirilmesini emretmişti. Fakat şehzadenin gelmesi uzadığından geldiği zaman Urfi kendinden geçip gözlerini kapamıştı. [172] Urfi reftem redifli olan mahut yetmiş bir beyitlik kasidesini söyledikten sonra gözlerini açarak şehzadenin gelip gelmediğini ve yakında geleceği cevabını alınca soğuk bir ah çekerek şu rubaiyi söylemişti:

Ey ölüm, beni yârimin yanında mahcup ve o liyakatli, kıymettar cevherdan naümit etme! İlahi, yârım son nefesime yetişmek üzere iken can elden gidiyor bana bir nefes daha mühlet ver de kıyamette diriltme razıyım.

Urfi bu rubaiyi söyledikten sonra bir damla hasret yaşı akıtarak kendinden geçmişti. Bilahare gözünü açtığı bir sırada şehzade gelmiş ve Urfi'nin hasretle ağlamakta olduğunu görünce kendisi de ağlamaya [173] başlayarak "Urfi Urfi" diyerek bağırması ise de Urfi kendinden geçmiş hâlde tekrar gözünü açtıktan sonra ircii emrine icabetle teslim-i ruh etmişti. Bu hâlden çok müteessir olan şehzade sarığını yere atmış şairlerde yaka yırtarak sakallarını yolup göğüslerini dövmüşlerdi.

Hâce Hüseyin Senâyî ile zalim Şeyh Feyzî de gelip ağlamaya başlamışlardı. Bütün ulema getirildikten sonra atlar tezyin edilerek tabut hazırlanmıştı. Urfi tabuta konulduktan sonra Şehzade Selim de götürülenlerle beraber tabutun altına girmiş ve bine yakın şair ile on bin Moğol ve o kadar da Hint ümerası tabutun dört tarafından gitmekteydi.

Feyzî'nin ağlamasını gören şüara kendisine: "Hafız'ı hem öldürüyor hem de taziye ediyor ve geceleyin öldürdüğünüz adamın gündüz baş ucuna gelerek ah bu ne adam idi [174] acaba bunu kim öldürmüştür diyorsunuz" dediler.

Tabut altında Şehzade Selim ile Feyzî'nin arasında iki adımlık mesafe var idi. Nihayet ümera gelerek şehzadeyi tabutun altından kenara çektilerse de şehzade yine mezara kadar piyade olarak tabutun önünde gitmişti. Urfi'nin defninden sonra şehzade de şüara ve ümerayı toplayıp geri dönmüştü. Fakat bir taraftan da Feyzî'yi öldürmek suretiyle Urfi'nin intikamını alıp adaleti yerine getirmek için fırsat bekliyordu.

Aradan altı ay geçtikten sonra Ekber Şah Feyzî'yi çağırarak Deken vilayetine göndermiş ve oranın iki senelik vergisini almaya memur etmişti. Hûb(?) ...den olan filler Deken'de bulunduğundan onları aldıktan sonra satmalarını da tenbih etmişti. [175] Şehzade Selim ise sabr ile vakit geçiriyordu. Feyzî Deken'e yollandıktan sekiz gün sonra idi ki şehzade dahi bin kişilik bir müfreze ile arkasından yollanmıştı. Üç gün gittikten sonra bir yere vardılar ki Feyzî de oraya inip çadır kurmuş ve bekçiler tertip

ettikten sonra yatıp uyumuştı. Şehzade de onun çadırının yanına inerek adamlarını içeri saldırıp Feyzî'yi bağlatarak dışarı aldıktan sonra çadırın önündeki bir ağaca bağlanmasını emretmişti.

Feyzî her ne kadar ben Urfi'nin öldürülmesinden haberdar değilim diye feryad u figanda bulunmuş ise de şehzade yayı eline alarak oku sürmüş ve adamlarına da “Urfi'nin kanı namına Feyzî'ye birer ok atmak suretiyle hanginiz ruhunu şad edecektir” dedikten sonra evvela kendisi yayı çekerek Feyzî'nin göğsüne bir ok atmış öyle ki oku dibindeki çatala kadar göğsüne saplamıştı. [176] Şehzadenin arzusunu gören arkadaşları da Feyzî'ye birer ok attıktan sonra onu ağaca bağlı bırakıp şehre dönmüşlerdi.

Şehzade on gün babasının huzuruna çıkmamıştı. Feyzî'nin katli her tarafa şayi olunca Ekber Şah da oğlunun neden dolayı yanına gelmediğini sormuş Feyzî'nin katlinden dolayı olduğunu öğrenince “Selim benim oğlum değildir çünkü Feyzî'yi daha ilk gün öldürmesi lazım idi. Hem kendisinin bizzat bu kadar zahmet çekmesine de ihtiyaç yoktu. Onun katlini bir köleye emretmesi layık idi. Feyzî ne köpektir ki oğlum onun kanından dolayı on gün oluyor ki yanıma gelmiyor, gidip getiriniz” dedikten sonra derhâl birisi giderek şehzadeyi alıp babasına götürmüş ve Selim de babasının dizini öpmüştü.

Babası şehzadeye “canım evladım Şeyh Feyzî sizin meddahınıza zehir verdiği gün bir köleye emrederek boynunu vurdurmanız lazım idi.[177] Sen ise Feyzî'nin katlinden dolayı hala huzuruma gelmiyorsun”.

O zamanlarda Feyzî'nin bütün emvali padişaha verilmek mülzem geldiğinden o da hepsini oğluna bahşedince şehzade ikinci defa olarak babasının dizini öptükten sonra kalkıp dışarı çıkmıştı!

Bu sergüzeşti nakleden zat diyor ki ben bu hadiseyi Saruhan Çelebi'nin münşeat defterinden naklettim ki o da bunu Nâsır Bey'in biraderi Vakârî denmekle meşhur olan Celal Ağa'dan rivayet etmektedir. Nâkil cenabı hakkın bütün âşıklara böyle bir maşuk ihsan etmesini dilerim diyerek risalesine hatime veriyor.

1214

1935

Mütercim Rizeli Hulusi