



**KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ  
(TÜRKİSTAN/HORASAN ÜSLÛBU)**

(Doktora Tezi)

Süleyman Anıl TOMBAK

Kütahya-2022

T.C.  
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ  
(TÜRKİSTAN/HORASAN ÜSLÛBU)**

Danışman  
Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL

Hazırlayan  
Süleyman Anıl TOMBAK

Kütahya-2022

**Kabul ve Onay**

Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL (Danışman)		
Prof. Dr. Ahmet KARTAL		
Prof. Dr. Süleyman SOLMAZ		
Doç. Dr. Ayşe Nur SIR DÜNDAR		
Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler		

**Onay****İmza****Doç. Dr. Arif KOLAY****Enstitü Müdürü**

### **Bilimsel Etik Bildirimi**

Doktora tezi olarak hazırladığım *Klâsik Türk Şiirinde Sebki Türkistânî/Horâsânî (Türkistan/Horasan Üslûbu)* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

İmza

Süleyman Anıl TOMBAK

## Öz Geçmiş

### Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı :Süleyman Anıl TOMBAK

### Eğitim Bilgileri

İlkokul-Ortaokul :Celalettin Sayhan İlköğretim Okulu

Lise :Çağrıbey Lisesi

Lisans :Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans :Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilimdalı

### Yayımları

Tombak, Süleyman, Anıl. (2017), 19. Yüzyıl Şairi Nihat Bey ve Divançesi, *İjlet*, volume 5 Issue 4, 905-919

Tombak, Süleyman, Anıl. (2019). KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE DEHRÎ TİPİ . Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal Of Old Turkish Literature Researches], Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN Armağan Sayısı, 613-633

Bülbül, Tuncay & Tombak, Süleyman, Anıl. (2021). Sebki Türkistânî/Horâsânî'ye Dair. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5 (1) , 270-287.

### Bildiriler

Bülbül, Tuncay & Uğur, Ahmet & Tombak, Süleyman, Anıl. (2022) “*Türk-İslam İnanç, Düşünce, Edebiyat ve Yaşam Tarzının İnşasında Ahmed Yesevî ve Hikmetleri*” Uluslararası Ahmet Yesevî Sempozyumu, Maltepe/İSTANBUL

## ÖZET

### Klâsik Türk Şiirinde Sebk-i Türkistânî/Horâsânî (Türkistan/Horasan Üslûbu)

**TOMBAK, Süleyman Anıl**

**Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL**

**Mayıs, 2022, sayfa 331**

Klâsik Türk edebiyatında şairlerin, dil ve muhteva açısından çeşitli üslupların tesiriyle şiirler kaleme aldığı gerçeği karşısında edebiyat araştırmalarında üslup çalışmaları göz ardı edilen konulardan biri olarak karşımıza çıkar. Yapılacak olan üslup çalışmaları, klasik şiirimizin tüm potansiyelini ortaya koyacağı gibi şairlerin daha iyi anlaşılmasını da sağlayacaktır. Derî Farsçasında ilk defa hicrî üçüncü asrın ortasında, genel olarak Horâsân, Sistân ve Maverâünnehir’de ortaya çıkan şiir, bölgesel olarak gelişim göstermiştir. “Sebk-i Türkistânî/Horâsânî” olarak adlandırılan ve Derî Farsçasıyla yazılan bu şiir tarzı Büyük Horâsân bölgesinde ortaya çıkmış ve yine bu bölgede olgunlaşıp gelişmiştir. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ismi Farsça şiirin devreleri için çok geçmişi olmayan bir tanımlamadır. Hicrî 13. yüzyılda sebk-şinâsî yani üslupbilimi işinin pratik tatbikinin olgunluğa ulaşmasından sonra şahsî tecrübelerden edebî mahfillere doğru bir seyre geçildi ve ilk defa sebk-in usulleri ve kaideleri yazıldı. Öte yandan Sebk-i Türkistânî, bir anlamda siyasal bir hareket olan Şuubiye Hareketinin edebiyata bir yansıması olarak da görülebilir. Türkistân (Horâsân) üslubunda anlamsal karışıklıklar az, şiir akıcı ve anlaşılması kolaydır. Irak üslubunda (Sebk-i Irâkî) şiirde irfan öne çıkarken Hind üslubunda (Sebk-i Hindî) ise anlam daha girift bir hâl almıştır. Anlaşıldığı üzere Farsça şiirdeki anlam dünyası sadeden girifte doğru bir seyir hâlinindedir. Buna mukabil klasik Türk şiirinde de durum bundan çok farklı değildir. Ancak anlam dünyasının giriftleşme yolunda seyrettiği bu düzlemde şiirimizin sadeleşme çabasının bulunduğunu da göz ardı etmemeliyiz. Gerek Farsça edebiyatta ve gerekse Türk edebiyatında bir çok şair ve edip tarafından benimsenen Sebk-i Türkistânî’nin Türk edebiyatı üzerindeki etkisi üzerinde şimdiye kadar etraflı bir çalışma yapılmamıştır.

Bu çalışmada Sebk-i Türkistânî/Horâsânî’nin tarihsel gelişiminden bahsedilmiş, üslubun genel özellikleri çıkarılmış ve klasik Türk edebiyatı için önemi ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:**Klasik Türk şiiri, Farsça şiir, Sebk, Sebk-i Türkistânî, Sebk-i Horâsânî

**ABSTRACT****Sebk-i Türkistani/Khorâsânî in Classical Turkish Poetry  
Turkestan/Khorasan Style****TOMBAK, Süleyman Anıl****PhD Thesis, Department of Graduate Education Institute****Supervisor: Professor Dr. Tuncay BÜLBÜL****May, 2022, pages 331**

In the face of the fact that poets in classical Turkish literature wrote poems under the influence of various styles in terms of language and content, stylistic studies appear as one of the subjects that are ignored in literary studies. The stylistic studies to be carried out will not only reveal the full potential of our classical poetry, but also provide a better understanding of the poets. Poetry, which first appeared in Deri Persian in the middle of the third century of Hijri, generally in Khorasan, Sistan and Transoxiana, developed regionally. This style of poetry, called "Sebk-i Türkistani/Khorâsânî" and written in Deri Persian, emerged in the Great Khorasan region and matured and developed in this region. The name Sebk-i Türkistani/Khorâsânî is a non-historical description for the periods of Persian poetry. After the practical application of sebk-şinâsî, that is, stylistics, reached maturity in the 13th century of the Hijri, a course was made from personal experiences to literary gatherings and for the first time the methods and rules of sebkî were written. On the other hand, Sebk-i Turkistani can be seen as a reflection of the Shuubiye Movement, which is a political movement in a sense, to literature. In the Turkistan (Khorâsân) style, semantic confusions are few, the poem is fluent and easy to understand. While wisdom stands out in poetry in Iraqi style (Sebk-i Irâkî), the meaning has become more complex in Hindi style (Sebk-i Hindî). As it is understood, the world of meaning in Persian poetry is on a course from plain to intricate. On the other hand, the situation in classical Turkish poetry is not much different from this. However, we should not ignore that there is an effort to simplify our poetry on this plane, where the world of meaning is on the way of becoming intricate. There has not been a comprehensive study on the effect of Sebk-i Türkistani on Turkish literature, which has been adopted by many poets and writers in both Persian and Turkish literature.

In this study, the historical development of Sebk-i Türkistani/Khorâsânî was mentioned, the general characteristics of the style were revealed and its importance for classical Turkish literature was tried to be revealed.

**Keywords:** Classical Turkish poetry, Persian poetry, Sebk, Sebk-i Türkistani, Sebk-i Horâsânî

## ÖN SÖZ

Türk milleti kuruluşuna kitleler halinde iştirak ettiği İslam medeniyetinin teşekkülünde yaratıcı hamleler ortaya koymuş, bu hamlelerde de büyük başarılar elde ederek İslam medeniyetinin sancaktarlığı payesini elde etmiş bir millettir. Buna paralel olarak edebiyatta da bu yaratıcı hamlelerin bir yansıması olarak önemli eserler vücuda getirmiştir. Klâsik Türk edebiyatında şairlerin, dil ve muhteva açısından çeşitli üslûpların tesiriyle şiirler kaleme aldığı gerçeği karşısında edebiyat araştırmalarında üslûp çalışmaları göz ardı edilen konulardan bir tanesi olarak karşımıza çıkar. Yapılacak olan üslûp çalışmalarının şairlerin daha iyi anlaşılmasında bize yardımcı olacağı muhakkaktır.

Derî Farsçasında ilk defa hicrî üçüncü asrın ortasında, genel olarak Horâsân, Sistân ve Maverâünnehir’de ortaya çıkan şiir tarzı, bölgesel olarak gelişim göstermiştir. “Sebk-i Türkistânî/Horâsânî” olarak adlandırılan ve Derî Farsçasıyla yazılan bu şiir tarzı Büyük Horâsân bölgesinde ortaya çıkmış ve yine bu bölgede olgunlaşıp gelişmiştir. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ismi Farsça şiirin devreleri için çok geçmişi olmayan bir tanımlamadır. Hicrî 13. yüzyılda sebk-şinâsî yani üslup bilimi işinin pratik tatbikinin olgunluğa ulaşmasından sonra şahsî tecrübelerden edebî mahfillere doğru bir seyre geçildi ve ilk defa sebk-in usulleri ve kaideleri yazıldı. Öte yandan Sebk-i Türkistânî, bir anlamda siyasal bir hareket olan Şuubiye Hareketinin edebiyata bir yansıması olarak da görülebilir.

Tezimize konu olan Sebk-i Türkistânî/Horâsânî üslubu, 9 ve 11. yüzyıllar arasındaki şairler incelenerek onların şiirlerinden hareketle 19. yüzyılda araştırmacılar tarafından özellikleri belirlenmiş bir üsluptur. Ülkemizde, üzerinde herhangi bir ciddî akademik çalışma yapılmayan ve sadece yüzeysel değerlendirmelerle söz konusu edilen bu üslup hakkında yapılacak bir çalışma önemli bir hazırlık gerektirmekteydi. Bu sebeple 2018 yılında İran’da çeşitli üniversitelerde bulunarak bu süre zarfını kaynak toparlamakla geçirdik. Zamanımızın önemli bir kısmını bu ülkede teorik-literatür incelemelerde bulunarak geçirdik.

“*Klâsik Türk Şiirinde Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) Türkistan (Horasan) Üslûbu*” başlıklı doktora tezimiz ana hatlarıyla iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Farsça şiirin ortaya çıkışı ve Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) akımının tarihî gelişimi hakkında bilgiler teferruatlı olarak sunulmuştur. Bu bilgilere teferruatlı olarak yer verilmesinin nedeni, klasik Türk edebiyatı sahasında Sebk-i Türkistânî/Horâsânî’nin tarihî gelişimi, ortaya çıktığı coğrafyadaki seyri ve edebî nitelikleri hakkındaki bilgilerin sınırlı

olmasıdır. Burada detaylı olarak verilen bilgiler konunun Osmanlı sahasındaki durumunun daha doğru bir şekilde değerlendirilmesini sağlayacaktır. Çalışmanın ilk bölümü büyük çoğunlukla İran’da yaptığımız araştırmalarda edindiğimiz kaynaklardan oluşmaktadır. Bu bölümde ele alınan Türkistân üslubunun tarihsel aşamaları beş bölümden müteşekkildir. Bunlar; Sebki Türkistânî ve Farsça şiirin ortaya çıkışı, Sebki Türkistânî/Horâsânî’nin yükselme dönemi, Sebki Türkistânî/Horâsânî’nin son dönemi, Sebki Türkistânî/Horâsânî’nin Sebki Irakî’ye evrilmesi ve Sebki Türkistânî/Horâsânî’nin fikrî ve edebî özellikleridir. Çalışmanın birinci bölümü beş alt başlıktan oluşmaktadır.

Türkistân üslubunun tarihsel gelişiminin ve özelliklerinin ortaya konduğu birinci bölümün ardından ikinci bölüm doğrudan klâsik Türk şiirinde Sebki Türkistânî hakkındadır. Bu bölüm ise iki alt başlıktan oluşur. Bu bölüm de iki alt başlığa ayrılmıştır. İlki bu üslubun fikrî özellikleri, ikincisi ise edebî özellikleri. Türkistan üslubunun özelliklerinin ortaya konduğu bu bölüm, Türk şiirinde Türkistân üslubunu araştırarak olan araştırmacılar için kolaylıklar sağlayacaktır.

Çalışmanın bu bölümünde “Klasik Türk Şiirinde Sebki Türkistânî”nin sorgulandığı bölümdür. Bu bölümde belirlenen 11 şairden hareketle (Mevlânâ 13.yy., Sultan Veled 13. yy., Hoca Dehhânî 13. yy., Âşık Paşa 14. yy., Ahmed Paşa 15. yy., Necâtî Bey 15.yy., Bâkî 16. yy., Edirneli Nazmî 16.yy., Şeyhülislâm Yahyâ 17.yy., Abdullah Mâhir 17.yy., Nedîm 18. yy.) bu üslubun klasik Türk şiirindeki durumu ortaya konmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde bu üslubun fikrî tesiri dokuz başlık altında, edebî tesiri ise dört başlık altında toplanmıştır. Sebki Türkistânî’nin Farsça şiire yaptığı tesirlerde tespit edilen unsurlar daha fazladır. Fakat bu çalışmada sadece Türk şiirine yaptığı tesirler söz konusu edilmiştir. Yukarıda ifade edilen şairlerin Türkçe manzum eserlerinde Sebki Türkistânî’nin tespit edilen hususiyetleri aranmış ve ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bölümlerin ardından sonuç ve kaynakça bölümü gelmektedir.

Çalışma boyunca çağdaş üslup biliminin çizdiği sınırlar içerisinde kalmaya gayret edilmiştir. Ele alınan beyitler/şiir parçaları, günümüzdeki üslup çalışmalarında kullanılan betimsel ve oluşsal üslup inceleme yöntemleriyle değerlendirilmiştir. Çalışmada ele alınan metinler, ayrıca şerh ya da estetik değerlendirmeye tabi tutulmamıştır. Bu sebeple çalışmada adı geçen şairlerin bireysel sanat dünyaları veya estetik değerleri bulunmamaktadır. Ancak üslup açısından yapılan bu çalışmanın bahsedilen unsurları kolaylaştıran bir aşama olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünün tamamına yakını Farsça kaynaklardan yapılan çevirilere dayandığından bu kısımdaki cümleler ne kadar gayret edilse de Türkçe mantıkla kurulmuş cümleler kadar düzgün bir yapıya sahip olmayabilir. Çalışmanın, alanındaki ilk çalışmalardan olması sebebiyle okuyucunun/araştırcının bu hususu göz önüne almasını, başka bir deyişle yaşadığımız zorlukları anlamasını temenni ederiz.

Örnek alınan Farsça metinler, orijinal haliyle yazılarak altına Türkçe anlamı verilmiştir. Ayrıca örnek alınan Farsça metinlerin ana kaynaklarına ulaşmak birinci öncelik olmuştur. Türkçe örneklerde ise tamamen edisyon kritiği yapılmış metinlerden alındığından, farklı imla tartışmalarına girmemek adına alındığı kaynaktaki imla şekline uyulmuştur. Çalışma bir metin neşri olmadığından transkripsiyon işaretleri kullanılmamıştır.

Çalışmada Türk Dil Kurumu'nun belirlediği imla kurallarına uyulmuştur. Ancak nispet belirten “î” ve terimsel anlam taşıyan kelimelerdeki uzunluklar gösterilmiştir.

Yoğun mesaisi içinde bizleri unutmayan her zaman soran ve ilgili yerlerde yönlendirmelerini bizden esirgemeyen hocam Prof. Dr. Filiz KILIÇ'a teşekkür ederim. Tez izleme komitemizde olmaları dolayısıyla tezimizin belli bir olgunluğa gelmesinde büyük katkıları olan hocalarım Prof. Dr. Ahmet KARTAL ve Dr. Öğr. Üyesi Kadir GÜLER'e teşekkür ederim. Metnin kontrol edilmesi aşamasında desteğini her zaman yanımda hissettiğim Halis AYDIN'a teşekkür ederim.

Elinizdeki bu tezin bir de yurt dışı ayağı bulunmaktadır. İran'da bulunduğum süre zarfında bana yarenlik eden dostlarımı unutmadım. Fikirleriyle her zaman yanımda olan Araş. Gör. Mustafa CENGİZ'e ve yine İran'da benimle beraber doktora tezi için araştırma yapan Ömer ALKAÇ'a destekleri için teşekkür ederim. Farsçayı öğrenmemizde bize rehberlik eden hocamız Mehdî HÂDÎ'ye teşekkür ederim. İran'da bulunduğumuz süre zarfındaki Tahran Üniversitesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Dr. Ruhullah HÂDÎ, tezimizi yorumlamak suretiyle bizleri desteklemiştir. Kendisine teşekkür ederim. Kendisiyle İran'da tanıştığım hocam Dr. Ali Rıza MUKADDEM'e teşekkür ederim. Kitap temini noktasında nazımımızı çeken Endişe Kitabevi sahibi Ferheng Bey'e teşekkür ederim. Kendisinden mesnevi dersleri aldığımız dönemde ufkumuzu açan Abdülkerim SÜRÜŞ'a, Kamuran KADİRLİ'ye, Dr. Davud VEFÂYÎ'ye verdiği desteklerden ötürü teşekkür ederim.

Yapılan çalışmada yoğun çalışma temposuna rağmen hiçbir zaman desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL'e özel bir bölüm açmak istiyorum. Kendisi her zaman bize bir baba şefkatiyle yaklaştı. Konunun tespitinden en ince ayrıntısına kadar benden hiçbir yardımı esirgemedi. Karşılaştığım akademik ve resmî güçlükleri ortadan kaldıran, her şeyden önce böyle bir çalışmanın fikir babası olan çok kıymetli danışman hocama teşekkürü bir borç bilirim

Son olarak tezin uzun süren hazırlanması aşamasında desteklerini her zaman hissettiğim aileme teşekkür ederim.

Süleyman Anıl TOMBAK

Kütahya 2022



## İÇİNDEKİLER

Kabul ve Onay Sayfası.....	iii
Bilimsel Etik Bildirimi.....	iv
Öz Geçmiş.....	v
Özet.....	vi
Abstract.....	vii
Ön Söz.....	viii
İçindekiler.....	xii

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ESASLARI

1.1.SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ VE FARŞÇA ŞİİRİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	1
1.1.1. Şuubiye Hareketi.....	5
1.1.2.Saffârî Dönemi Öncesi Farşça Şiir.....	13
1.1.2.1.Eski Dönem.....	14
1.1.2.2.İslamiyetten Önceki Duraklama ve Çöküş Dönemi.....	15
1.1.2.3.İslamiyetten Önceki Farşça Edebiyatın Üçüncü Dönemi .....	16
1.1.3. Saffârî Dönemi ve Farşça Şiirin Ortaya Çıkması.....	16
1.1.4. Samanîler Dönemi Farşça Şiir .....	23
1.1.4.1.Nazım Şekilleri .....	34
1.1.4.1.1.Gazel .....	34
1.1.4.1.1.1.Hüsn-i Makta‘ .....	34
1.1.4.1.1.2.Hüsn-i Matla‘ .....	35
1.1.4.1.1.3.Reddü’l-Kafiye.....	35
1.1.4.1.2.Kaside.....	35
1.1.4.1.3.Rubai .....	36
1.1.4.1.4.Mesnevi.....	36
1.1.4.1.5.Musammat.....	39
1.1.4.2.Şiirin Muhtevası.....	39
1.1.4.2.1. Övgü/Medh .....	39
1.1.4.2.2. Hiciv ve Hezl .....	40
1.1.4.2.3. Pend/Nasihah ve Hikmet.....	41
1.1.4.2.4. Tavsîf .....	42

1.1.4.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma .....	43
1.1.4.2.6. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması .....	44
1.1.4.2.6.1. Kuran-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma.....	44
1.1.4.2.6.2. Şiirde Hadis, Arapça Atasözü, Mısra ya da Bölümler Kullanmak .....	45
1.1.4.2.6.3. Zerdüşlük veya Mecûsî Ayinlerine Gönderme .....	45
1.1.4.2.6.4. Çeşitli İlimlerin Tabirlerini Kullanma .....	46
1.1.4.2.7. Medh .....	47
1.1.4.2.8. Şikayet, hikmet, öğüt ifadeleri .....	47
1.1.4.3. Lafzî ve Bedî Sanatlar .....	47
1.1.4.3.1. Mecazlar .....	49
1.1.4.3.1.1. Teşbih .....	49
1.1.4.3.1.1.1. Teşbih-i Tafdil.....	49
1.1.4.3.1.1.2. Teşbih-i Meşrût .....	50
1.1.4.3.1.1.3. Teşbih-i İzmar .....	50
1.1.4.3.1.1.4. Teşbih-i Meknî/Kinâye .....	50
1.1.4.3.2. Anlamla İlgili Sanatlar .....	51
1.1.4.3.2.1. Tecâhül-i Ârif.....	51
1.1.4.3.2.2. Mura'at-i Nazîr, Tezad.....	52
1.1.4.3.2.3. İltifat.....	52
1.1.4.3.2.4. İstidrak (Anlamlandırma, Telafi etme) .....	53
1.1.4.3.2.5. Leff ü Neşr-i Müretteb .....	53
1.1.4.3.2.6. Beyitte İrsâl-i Meseller.....	54
1.1.4.3.2.7. Haşiv-i Melîh .....	55
1.1.4.3.2.8. Medh-i Müveccih .....	55
1.1.4.3.2.9. Hüsn-i Ta'lîl .....	55
1.1.4.3.2.10. Temsil.....	56
1.1.4.3.2.11. Edeb-i Taleb .....	56
1.1.4.3.2.12. Nitelemede İgrak.....	56
1.1.4.3.2.13. Tensik-i Sıfat.....	57
1.1.4.3.2.14. Cem' .....	57
1.1.4.3.2.15. Cem' ve Tefrîk .....	58
1.1.4.3.2.16. Cem ve Taksîm .....	58
1.1.4.3.2.17. Taaccüb .....	58
1.1.4.3.2.18. Suâl ve Cevâb.....	59
1.1.4.3.3. Sözle İlgili Sanatlar .....	59
1.1.4.3.3.1. Tarsî' .....	59

1.1.4.3.3.2.İştikak.....	60
1.1.4.3.3.3.Mutâbika (Reddü'l-acüz Ale's-Sadr).....	60
1.1.4.3.3.4.Escâ'-ı Mütevâzin .....	61
1.1.4.3.3.5.İbdâ' .....	61
1.1.4.3.3.6.Lugaz, Çistân .....	61
1.1.4.4.Redif.....	62
1.1.4.5.Samanîler Dönemi Farsça Şiirde Eskilik İzleri.....	63
1.1.4.5.1. Gramerde Eskilik İzleri .....	63
1.1.4.5.1.1.Bağlantılı Bir Şekilde “kocâ”nın Kullanımı .....	63
1.1.4.5.1.2.Îdûn ve İder Kullanmak .....	63
1.1.4.5.1.3.Elif-i itlakın yoğun kullanımı.....	64
1.1.4.5.1.4.Mısraların ya da Beyitlerin Başında Atıf Harfleri Kullanma.....	64
1.1.4.5.1.5.Pehlevî Tesiri Altında Doldurma (işbâ') Vavı ve Diğer Harekeler .....	65
1.1.4.5.1.6.Arapçada Cem' Sayılan Kelimelerin Sonuna Cem'-i Farsî Alametleri Getirme.....	65
1.1.4.5.1.7.Şiirde Arkaik Kelimelerin Kullanımı.....	65
1.1.4.5.1.8.Doğrudan Pehlevî Diline İşaret.....	66
1.1.4.5.1.9.Şeddeli Kelimelerin Şeddesiz, Şeddesiz Kelimelerin Şeddeli Kullanımı.....	66
1.1.4.5.1.9.1.Şeddesiz Kelimenin Şeddeli Kullanımı .....	67
1.1.4.5.1.9.2.Şeddeli Kelimenin Şeddesiz Kullanılması veya Kelimeden Bir Harfi Kaldırma.....	68
1.1.4.5.1.10.Temenni ve Şart “Ya”sı .....	68
1.1.4.5.1.11.Mef'ûl-i Gayr-i Sarihin (Belirtisiz Nesne) Önüne İki İzafe Harfi Getirmek .....	68
1.1.4.5.1.12.İsme İzafe Harfini Ekleme .....	69
1.1.4.5.1.13.Üçüncü Tekil Şahıs İçin “Ş” Zamirini Kullanmak .....	70
1.1.4.5.1.14.Bazı Kelimelerin Değişimi.....	70
1.1.4.5.1.15.İki Manaya Gelen Tek Kelime Kullanımı.....	70
1.1.4.5.1.16.Kelimelerin ve Cümlelerin Tekrarı .....	71
1.1.4.5.1.17.Saht Kelimesi Yerine Sa'b Kelimesinin Kullanımı (Arkaik) .....	71
1.1.4.5.1.18.“Bâyesten” ve “Şâyeste”nin Çeşitli Kipleri .....	71
1.1.4.5.1.19.Küçültme Eki Olan “Kâf” Zamirinin Kullanımı.....	72
1.1.4.5.2. Muhtevada Eskiye Gönderme .....	72
1.1.4.5.2.1.Farsça Yön İsimlerinin Kullanımı.....	72
1.1.4.5.2.2.İslamiyet Öncesi İran Kahramanlarına İşaret.....	73
1.1.4.5.3. Vezinde Eskilik İzleri.....	74
1.1.4.5.3.1.Aruzun Kullanımı .....	74

1.1.4.5.3.2.Garip Terkipler Kullanma .....	75
1.1.4.6. Samanîler Dönemi Farsça Şiirin Sonraki Döneme Tesiri .....	75
<b>1.2.SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN YÜKSELME DÖNEMİ.....</b>	<b>77</b>
1.2.1. Gazneliler Dönemi Farsça Şiir .....	77
1.2.1.1. Nazım Şekilleri.....	84
1.2.1.1.1. Kaside.....	84
1.2.1.1.2. Gazel .....	87
1.2.1.1.2.1. Hüsn-i Matla' .....	89
1.2.1.1.2.2. Hüsn-i Makta' .....	89
1.2.1.1.2.3.Reddü'l-matla' .....	90
1.2.1.1.2.4.Reddü'l-Kafiye.....	90
1.2.1.1.3. Terciibend ve Terkibibend .....	90
1.2.1.1.4. Musammat.....	91
1.2.1.1.5. Rubai .....	92
1.2.1.1.6. Dübeyti .....	93
1.2.1.1.7. Kıta.....	93
1.2.1.1.8. Mesnevi .....	94
1.2.1.1.9.Mülemma' .....	97
1.2.1.1.10.Musammat.....	97
1.2.1.2. Şiirin Muhtevası .....	98
1.2.1.2.1. Övgü/Medh .....	98
1.2.1.2.2. Hiciv ve Hezl.....	99
1.2.1.2.3. Pend/Nasihah ve Hikmet.....	100
1.2.1.2.4. Tavsif .....	101
1.2.1.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma .....	102
1.2.1.2.6. Zâhidâne Şiirin Yükselişi .....	103
1.2.1.2.7. Farsça Şiirde Tasavvufun Yol Bulması.....	104
1.2.1.2.8. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması .....	105
1.2.1.2.8.1. Kur'an-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma .....	106
1.2.1.2.8.2. Şiirde Hadis, Arapça Atasözü, Mısra ya da Bölümler Kullanmak .....	107
1.2.1.2.8.3. Felsefî Terimler ve Çeşitli İlimlerden Yararlanma .....	109
1.2.1.2.8.3.1. Felsefî terimler .....	109
1.2.1.2.8.3.2. Nücum ve Riyâzâten İstifade .....	109
1.2.1.2.8.3.3. Tıp ve Doğa İlimlerine İşaret .....	110
1.2.1.2.8.3.4. Musiki .....	111
1.2.1.2.9. Geleneklere ve Tarihî Olaylara Gönderme .....	111

1.2.1.3. Lafzî ve Bedî Sanatlar.....	113
1.2.1.3.1.Mecazlar.....	114
1.2.1.3.1.1.Teşbih Çeşitleri .....	114
1.2.1.3.1.1.1.Teşbih-i Kâmil .....	114
1.2.1.3.1.1.2.Teşbih-i Ma'kûs .....	115
1.2.1.3.1.1.3.Teşbih-i Tesviyet.....	115
1.2.1.3.1.1.4.Teşbihü'l-mercû' inhu.....	115
1.2.1.3.1.1.5.Teşbih-i Müzdevic .....	116
1.2.1.3.1.1.6.Teşbih-i Mürekkeb .....	116
1.2.1.3.1.1.7.Teşbih-i mahsûs-be-ma'kûl.....	116
1.2.1.3.1.1.8.Teşbih-i mahsûs-be-mahsûs .....	117
1.2.1.3.1.2.İstiare.....	117
1.2.1.3.2.Anlamla İlgili Sanatlar .....	118
1.2.1.3.2.1.Mutezâd.....	118
1.2.1.3.2.2.Mürâ'at-i nazir .....	118
1.2.1.3.2.3.Siyâkatü'l-A'dâd.....	118
1.2.1.3.2.4.Tefsîr-i zâhir.....	119
1.2.1.3.2.5.Leff ü Neşr (Müretteb veya Gayr-ı Müretteb) .....	119
1.2.1.3.2.6.Tefrîk.....	119
1.2.1.3.2.7.Taksim.....	120
1.2.1.3.2.8.Tefrîk ve Taksîm .....	120
1.2.1.3.2.9.Cem, Tefrîk ve Taksîm .....	120
1.2.1.3.2.10.Hüsn-i Ta'bîr.....	121
1.2.1.3.2.11.İstidlal.....	121
1.2.1.3.2.12.Tekîdü'l-Medh ve Bi-mâ-Yüşbihü'z-zem .....	122
1.2.1.3.2.13.El-Kelâmü'l-Muhtemel Bi'l-Ma'nîynü'z-zıddeyn (Zü'l-vecheyn) .....	122
1.2.1.3.2.14.Tazmîn .....	122
1.2.1.3.2.15.Te'kîd.....	123
1.2.1.3.2.16.Îhâm .....	123
1.2.1.3.2.17.Terceme.....	124
1.2.1.3.2.18.Nakil ve İktibâs .....	124
1.2.1.3.3.Sözle İlgili Sanatlar.....	125
1.2.1.3.3.1.Envâ'-ı Tecnîs .....	125
1.2.1.3.3.1.1.Tecnîs-i Zâyid .....	125
1.2.1.3.3.1.2.Tecnîs-i Hat.....	125
1.2.1.3.3.1.3.Tecnîs-i Mutlak (Tecnîs-i Tâm).....	126

1.2.1.3.3.1.4.Tecnîs-i Nâkıs .....	126
1.2.1.3.3.1.5.Tecnîs-i Mürekkeb .....	126
1.2.1.3.3.1.6.Tecnîs-i Müredded (Mükerrer, Müzdevic) .....	127
1.2.1.3.3.1.7.Tecnîs-i Mefrûk.....	127
1.2.1.3.3.1.8.Tarsî' ve Tecnîs.....	127
1.2.1.3.3.1.9.Tecnîs-i Sual ü Cevâb .....	127
1.2.1.3.3.2.İştikâk.....	128
1.2.1.3.3.3.A'inât (Lüzûm Mâlâyelzem).....	128
1.2.1.3.3.4.Mükerrer.....	128
1.2.1.3.3.5.Muvâzene .....	129
1.2.1.3.3.6.Maklûblar (Kalb).....	129
1.2.1.3.3.7.Envâ'-ı Aks .....	130
1.2.1.3.3.7.1.Aks-i Kâmil-i Mütehâdî .....	130
1.2.1.3.3.7.2.Aks-i Kâmil-i Mücerrî.....	130
1.2.1.3.3.7.3.Aks-i Muhrec Mütehâdî .....	131
1.2.1.3.3.8.Müderric .....	131
1.2.1.3.3.9.Seci Türleri.....	131
1.2.1.3.3.9.1.Seci'-i Mütevazi .....	131
1.2.1.3.3.9.2.Seci'-i Mutarraf.....	131
1.2.1.3.3.9.3.Seci'-i Mütevazin .....	132
1.2.1.3.3.10.Muvaşşah .....	132
1.2.1.3.3.11.Lugaz, Çistân.....	133
1.2.1.4. Gazneliler Dönemi Farsça Şiirde Eskilik İzleri .....	135
1.2.1.4.1. Gramerde Eskilik İzleri .....	135
1.2.1.4.1.1. "Ki" Manasında "Kocâ"nın Kullanımı .....	135
1.2.1.4.1.2. İdûn ve İder .....	136
1.2.1.4.1.3. Ebâ, Ebî, Ebr .....	136
1.2.1.4.1.4. Elif-i Itlak .....	137
1.2.1.4.1.5.Beytin Başında veya İkinci Mısrada Atıf Vavı Kullanmak .....	137
1.2.1.4.1.6.Delilden Dolayı Zamirin Düşürülmesi.....	138
1.2.1.4.1.7. Cem Alametinin Düşmesi .....	138
1.2.1.4.1.8.Fazla/Gereksiz Harflerle Kelimenin Kullanımı .....	139
1.2.1.4.1.8.1.Hemzeyle başlayan kelimeler .....	139
1.2.1.4.1.8.2.Kelimenin Harflerinin Değişimi .....	139
1.2.1.4.1.8.3.Bir Harfi Bir Harfle Değiştirmek ya da Kelimeye Bir Harf Eklemek .....	139
1.2.1.4.1.9.Arapça Mükesser Cemlerinin Sonunda Farsça Cem Alametleri Getirmek .....	140

1.2.1.4.1.10.Süreklilik, Temenni, Umut Verici, Şart, Tereddüt “Yâ”larının Kullanımı	140
1.2.1.4.1.11.Şart Cümlelerinin Tekrar Edildiğinde Karşılığını Getirmemek.....	140
1.2.1.4.1.12.Gerçekleşmesi Kesin Olan Şimdiki Zaman Yerine Geçmiş Zamanı Kullanmak.....	141
1.2.1.4.1.12.1.Mazi Yerine Muzariyi Kullanma .....	141
1.2.1.4.1.12.2.Gerçekleşmesi Kesin Olan Şimdiki Zaman Yerine Maziyi Kullanmak	141
1.2.1.4.1.13.Bâyesten, Şâyesten, Bûden Masterlarının Muzarilerinin Çeşitli Kiplerle Kullanmak.....	141
1.2.1.4.1.13.1.Bûden fiilinin nadir kipleri.....	141
1.2.1.4.1.13.2.Bâyesten ve Şâyesten .....	141
1.2.1.4.1.14.İzafet Harfini Bir İsme İzafe Etmek ya da Onun Yerine Kaim Olan Bir Şeyi İzafe Etmek .....	142
1.2.1.4.1.15.Fâ ile “ş” Zamirini Getirmek .....	143
1.2.1.4.1.16.Şiirde Kelimelerin ve Cümlelerin Tekrarı .....	143
1.2.1.4.1.17.Kelimelerin Sonunda Çokça “Kâf” Tasgîrinin Kullanımı .....	143
1.2.1.4.1.18.Fiil ve Fail.....	144
1.2.1.4.1.18.1.Çoğul Fail için Müfred Fiil Kullanımı.....	144
1.2.1.4.1.18.2.Müfred Fail için Topluluk Fiili Getirme .....	144
1.2.1.4.1.18.3. “Herkes” ve “heryek”le Müfred Fiilin Kullanımı.....	145
1.2.1.4.1.18.4.“Her ki” ve “herkes”ten Sonra Çoğul Fiil Getirme.....	145
1.2.1.4.1.18.5.Ruhsuz Failin ve Fiilin Uyumu.....	145
1.2.1.4.1.19.Mef’ûl-i Sarihin Dışında “Mer”in Kullanımı.....	146
1.2.1.4.1.20.Elif Kafiyelerinde Zayidi Ekleme .....	146
1.2.1.4.1.21.Nefî ve Nehy Fiillerinin Başında Tekid “bâ”sı Getirmek.....	146
1.2.1.4.1.22.Master Manasında Sıfatın Kullanımı .....	147
1.2.1.4.1.23.Çoğul İsimde “her” İstigrak Edatının Kullanımı .....	147
1.2.1.4.1.24.“Yekdiger” Kelimesini Çoğul Hale Getirme “Yekdigerân” .....	147
1.2.1.4.1.25.Fiilin İlletinde “râ”yı Kullanmak .....	148
1.2.1.4.1.26. “Gârtîden” Gibi Sanatsal Masterlar Kullanma.....	148
1.2.1.4.1.27. Arapça Sıfat Olan Kelimeye Arapça Master Yerine “Ya”lı Master Getirmek.....	148
1.2.1.4.1.28. “Nehy” Harfinin Yazımı: Tekrarlı Kullanımda “me”nin Fiilden Ayrı Yazılması .....	149
1.2.1.4.1.29. Yeni Terkipler Getirme .....	149
1.2.1.4.2. Muhtevada Eskiye Gönderme .....	150
1.2.1.4.2.1.Farsça Yön İsimlerinin Kullanımı.....	150

1.2.1.4.2.1.1.Doğru Kullanımı .....	150
1.2.1.4.2.1.2.Yanlış Kullanımı .....	150
1.2.1.4.2.2.İran'ın Antik Destanlarına ve Millî Hamasî Kahramanlarına İşaret.....	151
1.2.1.4.2.3.İslam'dan Önce İran Kronolojisine İşaret .....	151
1.2.1.4.2.4.Sonbahar Anlamına Gelecek Şekilde Tîr ve Mâh-ı Tîr Ayının Kullanımı .	152
1.2.1.4.2.5.Süleymân Kıssası ve Cem Efsanesinin Karışması .....	152
1.2.1.4.3. Vezinde Eskilik İzleri.....	152
1.2.1.4.3.1.İmâle.....	152
1.2.1.4.3.2.Aruz Vezninden Çıkma.....	153
1.2.1.4.3.3.Tahfif.....	153
1.2.1.4.3.3.1.Harekenin Başka Harekeye Tebdili .....	153
1.2.1.4.3.3.2.Uzun Harekenin Kısaya Tebdili.....	153
1.2.1.4.3.3.3.Harekenin Düşmesi .....	154
1.2.1.4.3.3.4.Bir ya da Birkaç Harfin Düşmesi .....	154
1.2.1.4.3.4.Şeddeli Kelimeyi Şeddesiz, Şeddesiz Kelimeyi Şeddeli Okuma.....	154
1.2.1.4.3.4.1.Muhaffefi Şeddeli Okuma.....	154
1.2.1.4.3.4.2.Şeddeli Kelimeyi Hafifletme.....	154
1.2.1.4.3.5.Uygunsuz ve Garip Bahirlerin Seçimi .....	155
1.2.1.5. Gazneliler Dönemi Farsça Şiirin Sonraki Döneme Tesiri.....	155
<b>1.3. SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN SON DÖNEMİ.....</b>	<b>157</b>
1.3.1. Selçuklular Dönemi Farsça Şiir .....	157
1.3.1.1. Nazım Şekilleri.....	163
1.3.1.1.1. Kaside.....	163
1.3.1.1.2. Gazel .....	166
1.3.1.1.3. Kıta.....	168
1.3.1.1.4. Rubai .....	169
1.3.1.1.5. Dübeyti.....	170
1.3.1.1.6. Terciiibend ve Terkiibibend .....	170
1.3.1.1.7. Musammat.....	171
1.3.1.1.8. Mesnevi .....	171
1.3.1.1.8.1. Hamasî Mesneviler .....	172
1.3.1.1.8.1.1. Gerşasp-nâme .....	172
1.3.1.1.8.1.2. Behmen-nâme .....	172
1.3.1.1.8.1.3. Ferâmurz-nâme .....	172
1.3.1.1.8.1.4. Kuş-nâme .....	173
1.3.1.1.8.1.5. Bânû Goşesb-nâme .....	173

1.3.1.1.8.1.6. Berzû-nâme .....	173
1.3.1.1.8.1.7. Şehriyâr-nâme .....	173
1.3.1.1.8.1.8. Bîjen-nâme .....	174
1.3.1.1.8.2. Âşıkâne Destanlar .....	174
1.3.1.1.8.3. Hikmet İçerikli Mesneviler .....	174
1.3.1.1.8.3.1. Nâsır-ı Hüsrev'e Ait Mesneviler.....	175
1.3.1.1.8.3.1.1. Ruşenâyî-nâme.....	175
1.3.1.1.8.3.1.2. Sa'adet-nâme.....	175
1.3.1.1.8.3.2. Senâ-i Gaznevî'ye Ait Mesneviler.....	176
1.3.1.1.8.4. Hiciv İçerikli Mesneviler .....	178
1.3.1.1.9. Müstezad .....	179
1.3.1.1.10. Şehr-âşûb.....	182
1.3.1.2. Şiirin Muhtevası.....	183
1.3.1.2.1. Övgü/Medh .....	184
1.3.1.2.2. Hiciv ve Hezl .....	184
1.3.1.2.3. Pend/Nasihât ve Hikmet.....	185
1.3.1.2.4. Tavsîf .....	185
1.3.1.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma .....	186
1.3.1.2.6. Tasavvuf.....	188
1.3.1.2.6.1. Sûfîlerin ve Tasavvuf Şeyhlerinin Hal Tercümeleri Üzerine Yazılan Kitaplar .....	188
1.3.1.2.6.2. Seyr ü Sülûk Adabı Hakkında Olan Kitaplar.....	188
1.3.1.2.6.3. Tasavvuf Erbabının Uyması Gereken Konuların Dağınık Halde Bulunduğu Kitaplar.....	189
1.3.1.2.7. Habsiyyeler .....	190
1.3.1.2.8. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması .....	191
1.3.1.2.8.1. Kur'an-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma .....	192
1.3.1.2.8.2. Hadislere ve Dinî Kıssalara Gönderme.....	192
1.3.1.2.8.3. Arap Mesellerine, Efsanelerine ve Geleneklerine Gönderme.....	193
1.3.1.2.8.4. Felsefe .....	193
1.3.1.2.8.5. Nücum ve Matematik.....	194
1.3.1.2.8.6. Doğal Hikmet ve Tıp.....	194
1.3.1.2.8.7. Musiki .....	195
1.3.1.3. Bu Dönem Şiirinin Sonraki Dönemlere Etkisi.....	196
<b>1.4. SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN SEBK-İ İRAKÎ'YE EVRİLMESİ.....</b>	<b>200</b>
1.4.1 Şuubiye Hareketinin Ortadan Kalkması .....	201

1.4.2.Derî Farsçasının Öğrenilmesi.....	201
1.4.3.Farsça Şiire Tasavvufun Girmesi .....	202
1.4.4.Dinî Medreselerin Tesis Edilerek İslâmî İlimlerin Revaç Bulması .....	202
1.4.5.Horâsân ve Irak Kültürünün Karışması.....	202
1.4.6.Selçukluların Başlangıçta Şaire ve Şiire İltifat Etmemesi ve Gazelin Yaygınlaşması.....	203
1.4.7.Bazı Alim ve Şairlerin İran'ı Terk Etmesi .....	203
1.4.8.Emirler Arasındaki Karışıklıklar ve İç Savaşlar .....	203
<b>1.5.SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN FİKRÎ VE EDEBÎ ÖZELLİKLERİ .....</b>	<b>204</b>
1.5.1. Fikrî Özellikleri.....	205
1.5.2. Edebî Özellikleri .....	206

## İKİNCİ BÖLÜM

### KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ

<b>2.1.SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNE ETKİLERİ .</b>	<b>210</b>
2.1.1.Fikrî Etkileri.....	221
2.1.1.1.Mutluluk ve Haz Duygusu .....	221
2.1.1.2. Gerçekçi/Realist Bir Şiir Anlayışı.....	229
2.1.1.3. Sevgili/Maşukun Makamı .....	238
2.1.1.4. Abartılı Söyleyiş Yerine Dengeli/Makul Söyleyişler .....	245
2.1.1.5. Soyut İfade Yerine Somutlaştırma.....	251
2.1.1.6. Övgü/Medh, Meclis/Bezm ve Sevgili/Maşuk.....	258
2.1.1.7. Kur'an-ı Kerim, Hadis ve Diğer İslâmî Unsurların Durumu .....	265
2.1.1.8. Nasihatler/Pendlerde Basitlik ve Sadelik .....	273
2.1.1.9. Şairler Kendi Hayat Tecrübelerini Yansıtır .....	280
2.1.2.Edebî Etkileri .....	288
2.1.2.1. Nazım Şekli.....	288
2.1.2.2. Edebî Sanatlar .....	290
2.1.2.3. Kafiye ve Redif .....	312
2.1.2.4. Dil Kullanımı .....	321
2.1.2.4.1.Sözcük ve Cümle Tekrarı.....	328
<b>SONUÇ .....</b>	<b>335</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>342</b>
<b>DİZİN.....</b>	<b>352</b>



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE ESASLARI

### 1.1.Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ve Farsça Şiirin Ortaya Çıkışı

Horâsân ve Maverâünnehir, diğere bir isimlendirmeyeyle Türkistan, Fars ve Türk edebiyatının oluşma ve gelişme dönemlerinin yaşandığı bölgelerdir. Tarihteki Horâsân, bugün başlıca İran topraklarındaki Turşîz, Sebzvâr, Nîşâbûr, Meşhed, Tûs ve Serahs; Afganistan topraklarındaki Herat ve Belh şehirlerini; Türkmenistan'ın Merv şehri merkez olmak üzere Ceyhun nehrine kadarki bütün bölgelerini içine alan geniş bir sahayı kuşatır.

Maveraünnehir, Ceyhun ve Seyhun nehirleri arasında yer alan ve bugün önemli bölümü Özbekistan'ın idaresindeki Buhârâ, Semerkând, Hucend ve Tirmiz gibi tarihî merkezleri içeren bölgedir. Aynı bölge Türkistan, daha doğru şekliyle Batı Türkistan diye de anılır. Genellikle Maverâünnehir'in güney sınırı olan Ceyhun, tarihte İran ile Tûrân arasında karşılıklı etki alanlarının sınırı kabul edilmekteydi. Maverâünnehir için, Ortaçağ'a ait Arapça ve Farsça kaynaklarda Tûrân adı kullanılmış, Firdevsî'nin Şehnâme'sinde de Ceyhun nehri ile İran'dan ayrılan söz konusu bölge, Türklerin ve Çinlilerin ülkesi olmak üzere bu isimle anılmıştır (Mu'in, 1371/1992: 399). Etnografik bakımdan gerçekte Arîlerin yerleşim alanı iken zamanla Türkleşmiştir (Barthold, 1981: 83).

Günümüzde ise, Batıda Hazar denizi olmak üzere İran ve Afganistan'ın kuzeyinde, Balkaş gölünün güneyinde kalan Türkmenistan, Özbekistan, Tacikistan ve Çin egemenliğindeki doğu bölgesi, birlikte Türkistan olarak adlandırılır (Mu'in, 1371/1992: 386-387).

Farsça şiirde hicrî üçüncü asırdan beşinci asrın sonuna kadar olan Türkistân/Horâsân üslubu genel olarak büyük Horâsân, Sistan ve Maverâünnehir'de yaygındır. Derî Farsçasının şiiri İslâm'ın ilk asırlarından beri genel olarak Sistan ve Horâsân'da ortaya çıkmıştır. Tezkirelerde ve edebiyat tarihlerinde Farsça şiirin ilklerinden ve onun farklı örneklerinden bahsedilmiştir (Avfî, 1342/1963 II/20; Devletşâh, 1382/2003: 29; Şiblî-i Numânî, 1363/1984: I/180; Zebîyullah, 1342/1963: I/160; Hanlârî, 1361/1982: 56; Zerrinkûb, 1371/1992: 1; Zerrinkûb, 1375/1996: 218). İran'ın ilk şairleri elbette İslamiyet'ten önceki dönemdedir. Bu şiirlerin vezninin aruz mu, hece mi olduğu hakkında çeşitli görüşler vardır. İlk tezkirelerde İslâmiyet'ten önce Farsça şiir söyleyen ilk ve tek kişi olarak Behrâm-ı Gûr gösterilir. Ona nispet edilen şiir yedi heceli ve kafiyeli dört mısradır (Karaismailoğlu, 2019: 25). Sâsâniler döneminde şiirin varlığına dair birçok Farsça ve Arapça kaynaktan cümleler aktararak izahta bulunan C. Humâî, Şâh I. Şâhpûr'a ait Hâcîfâbâd Nişantaşı kitabesindeki sekiz heceli yedi mısralık

manzumeyi, ilk örnek olarak vermektedir (Karaismailoğlu, 2019: 25). Bazı araştırmacılar Pehlevî dilindeki Şirin veznini hece ölçüsü olarak kabul etmiştir. Ancak araştırmacıların çoğu, Manevî'ye (Mani) ait metinlerdeki Şirin aruz Şiirine yakın olduğu görüşündedir (Mütekarib bahri). Savaş mesnevileri daha çok Manevî metinlerinin 12'li hece ölçüsünü takip eder (Hanlârî, 1361/1982: 45; Kamyâr, 1370/1991: 131). Diğer bazı araştırmacılar ise Farsçanın aruzunun, Arapçanın aruzu ile aynı olduğu görüşündedir (Şemisa, 1362/1983: 115). Ő. Numânî'ye göre ise, Sâsânîler dönemine kadar uzanan Farsça Şiirin bu derece eski olduğu düşünçesi pek ikna edici değildir. Zira verilen örnekler belirtilen asırlara ait özellikleri taşımamaktadır (Karaismailoğlu, 2019: 25). Ancak genel olarak bakıldığında, İslamî devredeki Derî Farsçasıyla oluşturulan Şiiri, öncelikle İslam'dan önceki Şiirin tekâmül bulmuş hali ve aynı zamanda Arap Şiirinin takipçisi olarak görmek gerekmektedir (Yâhakkî, 1388/2009: 584).

Derî Farsçasında ilk defa hicrî üçüncü asrın ortasında, genel olarak Horâsân, Sistân ve Maverâünnehir'de ortaya çıkan Şiir, bölgesel olarak gelişim göstermiştir. Zaten tamamıyla geçmişinin olmaması mümkün değildir. Derî Farsçasıyla ortaya konan Şiirin Büyük Horâsân bölgesinde ortaya çıkması ve olgunlaşıp gelişmesi, sonraları bu üslubun "Sebk-i Türkistânî (Horâsânî)" olarak isimlendirilmesine sebep olmuştur. Zaten Farsça Şiirin diğer dönem üslupları da Şiirin olgunlaşıp geliştiği yerlere göre isimlendirilmiştir (Sebk-i Irakî, Sebk-i Türkistânî-Horâsânî gibi). Bu sebeple edebiyat tarihlerinde ve üslup kitaplarında yaklaşık yarım asır önce Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ismi yerine Sebk-i Türkistânî ismi de kullanılıyordu (Şemisa, 1383/2004: 21). Bu isimlendirmelere rağmen bazı araştırmacılar, Şiirin değişiminde yerin bir ilgisi olmadığına inanmaktadır. Sebkle, zamanlara ve tarihin belirli devirlerine bağlıdır. Bu sebklerden her biri bir yerde doğup gelişmiş ve o geliştiği yerin ismiyle anılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 35). Aslında Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) olarak adlandırılan üslup ne tamamen Horâsân'da olmuş ne de tamamen burada olgunlaşmıştır. Zira Derî Farsçasının ilk Şiirlerinden bazıları Sistân'da, bazıları da Maverâünnehir ve etrafında ortaya çıkmıştır. Örneğin Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân, Hind'de yaşar veya Katrân-ı Tebrîzî Azerbaycan'da Şiir okur, Gazâyirî ise Rey'den Gaznevî'ye Şiir gönderir. Hepsini Horâsân dışından ve farklı muhitlerdendir. Ancak Şiirleri, özellikleri bakımından Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) adı altında sınıflandırılmıştır. Belki üslubun neşet ettiği coğrafya dolayısıyla bazı bilim insanları (Ferşidverd, 1382/2003: C.2, 774) Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'yi Maverâünnehir bölümü (Rûdekî sebk-i ve Nâsır-ı Hüsrev sebk-i), Tûsî ve Horâsânî bölümü (Firdevsî ve Esedî-i Tûsî), Gaznevî tarzı, Lahorî tarzı (Senâî-i Gaznevî ve Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân) ve Azerbaycan tarzı (Katrân) olarak

taksim etmiştir. Ya da şarkî ve garbî üslup olarak ikiye ayırmış ve her konu için birkaç şairi örnek vermiştir (Yâhakkî, 1388/2009: 585).

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî tarihî açıdan, Samanîler, Gazneliler ve Selçuklu devirleri olarak üç kısma da ayrılır. Sebk-in, Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'den Sebk-i Irâkî'ye dönüşümü Samanî döneminden Selçuklu dönemine doğru bir artış içerisinde. Selçuklu döneminin sonlarındaki sebk-in özellikleri (Sebk-i Irâkî) Arapça kelimelerin artması, ayetlerden ve hadislerden istifade etme, irfanî meyillerin ve çağın ilimlerinin tesirinin artması sonraki sebk-ile benzer durumlardır (Ferîdverd, 1382/2003: C.2, 761). Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ıstılahı, bu dönem veya Farsça şiirin diğer dönemleri için çok geçmişi olmayan bir durumdur. Nihayetinde ise Nâsırüddin Şâh döneminin ortalarına (h. 14/m. 20) dayanır. Yani Nedimbaşı zamanında Melikuşşuara Mahmut Han'ın kardeşi "Huçeste" mahlasıyla Horâsân'ın ileri gelenlerindedir. Bunun yanında edebî mahfilin sebk-i kadim taraftarlarından bir grubunu Meşhed'de teşkil etmiştir. Onlar kendi bakış açlarına göre bu sebk-i *Sebk-i Türkistânî* olarak isimlendirdiler. Bu durum Melikuşşuara Bahar, *Sebk-Şinasi* kitabını yazana kadar devam eder ancak sonra bu isim terk edilir ve *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* ismi yayılır (Yâhakkî, 1388/2009: 585). Bu ismin öne çıkartılmasında Sebk-i Türkistânî ibaresinde geçen "Türk" kavramının da etkili olduğu bilinmektedir.

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî, diğer sebklerde olduğu gibi tekdüze devam etmez ve her aşamada özel değişikliklerle karşılaşır. Bu sebk konu ve dil açısından da çeşitli bölümlere ayrılabilir:

Bunların ilki "*Sebk-i Sade*" ve "*Sehl-i Mümtenî*"dir. Bu üslubun örnekleri Firdevsî, Ferrûhî ve Mesud-ı Sa'd-ı Selmân'ın şiirlerinde görülür.

İkinci olarak "*Sebk-i Kohen*" gösterilebilir. Nâsır-ı Hüsrev'i örnek olarak sunabileceğimiz bu üslupta eski gramer yapısı ve arkaik kelimelerin kullanıldığı görülür.

Üçüncü üslup türü olarak "*Sebk-i Arabî Meâb*" gösterilebilir. Bu türde Arapça yapılar ve kelimeler sık kullanılır. Minûçeherî ve Muizzî gibi şairleri örnek gösterebiliriz.

Son olarak "*Sebk-i Hamâsî*"yi sayabiliriz. Burada İslam'dan önceki hava galiptir. Sade dil unsurları kullanılır. Arapça yapı ve kelimeler azdır. Rûdekî'nin şiirleri ve Firdevsî'nin Şâh-nâme'si buna örnektir (Yâhakkî, 1388/2009: 585).

Konu açısından Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin kapsamı yaygındır. Hamase ve bezme ilaveten övgü ve zühd bu üslupta sık görülür. Gazel, kıta, kaside, rubai, mesnevi,

terkibibent, musammat ve dübeytiler gibi neredeyse şiirin bütün şekilleri Türkistân/Horâsân üslubunda yer edinmiştir. Farsça şiirin önemli iki şeklinden kaside ve gazel içerisinde kullanım bakımından kaside mutlak olarak çoğunluktadır. Sebki Irâkî’de ise tam tersi olarak kasidenin yerine gazel sıklıkla tercih edilir. Genel olarak Sebki Türkistânî/Horâsânî’de medh ve sitayiş konuları şiirde sık kullanılmıştır. Batı, bu dönemin şiirini ve özellikle kaside şeklini saraya ve övgüye has olarak görür ve böyle isimlendirir (Meisami, 1999: 40).

Sebki Türkistânî/Horâsânî şairleri arasında kendi özel sebkini ortaya çıkartan şairler de bulunur. Hatta diğer söz sahibi şairler bile onları takip etmeye yönelmişlerdir. Tezkire yazarları, onların şiirinin üslup farklılıklarını diğerlerinin üslubuyla kıyaslamışlardır. Bu bağlamda Ebu’l-ferec, Ezrâkî-i Herevî, Nâsır-ı Hüsrev ve Minûçehrî-i Damgânî Sebki Türkistânî/Horâsânî zümresi şairlerindedir (Mahcûb, 1345/1966: 36). Bununla beraber bu şairlerin şiirleri mana, ve şiirin lafzî özellikleri açısından genel bir bakışla Sebki Türkistânî/Horâsânî’yi diğer sebklerden ayıran ortak özelliklere de sahiptir (Yâhakkî, 1388/2009: 585).

Son zamanlara kadar hiçkimse yukarıdaki şairlerin şiirini özel bir sebk olarak adlandırmamıştır. Sadece Kaçar devrinde Handân-ı Sabâ, Neşât ve Mahmut Han-ı Meliküşuarâ bilinçli bir şekilde, bir program dahilinde hicrî 14. asrın (m.19. yy.) başlarında *Sebki Türkistânî*’yi isim olarak kullanmaya başladılar (Mahcub, 1345/1966: 38; Yâhakkî, 1388/2009: 586).

Üslubun esaslarını ortaya koyarken bahsedilen şairlerin şiirlerinin özelliklerini dikkatle incelemek gerekir. Bu durum hicrî 14. asrın başlarında (m.19. yy.) Sabâ ailesinde olan gelenekler olarak meydana gelmiş ve Nedimbaşı’nın dikkatiyle Meşhed edebî mahfillerinde okutulmuştur. Kısa bir zaman sonra İran’ın çeşitli noktalarında da bu incelemeler takip edilmiş ve benzer neticelerle sonuçlanmıştır (Mahcub, 1345/1966: 41).

Hicrî 13. yüzyılda sebk-şinâsî yani üslupbilimi işinin pratik tatbikinin olgunluğa ulaşmasından sonra şahsî tecrübelerden edebî mahfillere doğru bir seyre geçildi. İlk defa sebkini usulleri ve kaideleri belirlenip yazıldı. Bu arada Bahar, “*Sebki-şinâsî*” adlı kitabını telif etti (1321/1943). Bu kitap yazılana kadar Sebki Türkistânî isimlendirilmesi kullanılırken bu kitaptan sonra Sebki Türkistânî/Horâsânî ismi kullanılır. Bahar’ın Sebki Türkistânî (Horâsânî) konusundaki özet niteliğindeki bu kitabından sonra Pûrân-ı Şecî’î’nin Şiraz’da Edebiyat Fakültesinde verdiği derslerin notlarından oluşan “*Sebki-Şi’r-i Pârsî*” isimli bir eser yayımlandı (1340/1962). Bu kitap da özet olması sebebiyle

Sebk-i Türkistânî (Horâsânî)'yi anlayabilmekten uzaktı. Hicrî 1345 (1345/1966) yılında Muhammed Cafer-i Mahcûb tarafından kaleme alınan “*Sebk-i Horâsânî Der-Şi‘r-i Farsî*” (Fars Şiirinde Horâsân Üslubu) adlı kitap Tahran’da yayımlanmıştır. Mahcûb, bu eserinde Sebk-i Türkistânî/Horâsânî’nin tarihî, manevî ve lafzî özelliklerini çok sayıda örnekler vererek bütün yönleriyle ortaya koymuştur. Bu çalışma, bundan sonra Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ile ilgili yapılan çalışmalar için önemli bir referans kitabı olmuştur. Bu zeminde hazırlanan diğer bir kitap ise Şemisa’nın “*Sebk-şinâsî-i Şi‘r*” (Şiirin Üslupbilimi) adlı eseridir. Bu kitap da 1374/1995 yılında Tahran’da yayımlanmıştır. Kitabın ikinci kısmı “Sebk-i Horâsânî” olarak isimlendirilmiştir. Bu kitapta işlenen metot Mahcûb’un işlediği metot ile hemen hemen aynıdır (Yâhakkî, 1388/2009: 586).

Saffârî ve Tâhirî dönemlerinin şiirinden bahsedildiği zaman, söz genellikle Derî Farsçasıyla yazılmış şiirlerin ilklerine gelir. Bu şiirler o kadar dağınık ve sayıları o kadar azdır ki onların özelliklerini ilmî olarak gruplandıramayız. Buna rağmen Mahcûb, bu dönemden kalan şiirleri inceleyerek onları 11 konuda gruplandırır (Mahcub 1345/1966: 5-6). Bu aynı konular yaklaşık olarak sonraki devirlerde de daha ayrıntılı olarak tekrar edilmiştir (Yâhakkî, 1388/2009: 586).

Bu bağlamda *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî*’nin ortaya atıldığı dönemin *Şuubiye* hareketi ile aynı zamana rastlamasının bir tesadüften öte olduğu muhtemeldir. Zira durum değerlendirildiğinde *Şuubiye* hareketinin milliyetçi bir hareket olduğu aşikardır. Bu hareketin de başını Farsça konuşan çeşitli milletlerdeki insanların çektiği düşünülürse *Şuubiye* hareketi ile Sebk-i Türkistânî/Horâsânî arasında bağlantı kurulabilir. Bilindiği üzere Sebk-i Türkistânî/Horâsânî’de Farsça dışında bir kelimeye çok az rastlanır.

### 1.1.1. Şuubiye Hareketi

İslam’ın doğuşu esnasında Sâsânî devleti son günlerini yaşarken bir taraftan Roma ve Bizans, diğer taraftan Heftalitler ve Türklerle savaş halindeydiler.

Hiz. Ebubekr’in (hil. 632-634) vefatından sonra, Hiz. Ömer (hil. 634-644) devrinde İslam ordusu Suriye’nin fethiyle meşgul olduğu için İran’ı fetih hareketi durdu. Bu sırada son Sâsânî hükümdarı olan III. Yezdicerd (sal. 16 Haziran 632 - 651), Hire’yi Müslümanlardan geri aldı. Daha sonra Hiz. Ömer’in, Sa’d b. Ebi Vakkâs (d. 595 - ö. 674) komutasında gönderdiği ordu Sâsânî ordusunu yendi. 637 yılında meydana gelen bu muharebe sonunda Sâsânîlerin başkenti olan Medâyin ele geçirildi ve bugünkü Irak, Sâsânîlerden alınmış oldu. Böylece Müslümanlar için İran’daki son direniş de kırılmış

oluyordu. 641-642’de meydana gelen bu olay, İran tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Atalay, 2014: 59).

706-715 yılları arasında Müslümanlar bütün Maveraünnehir’i fethetmişlerdi. Bundan sonra İran, Emevîlerin bir vilayeti haline geldi ve onların tayin ettiği valiler tarafından idare edildi (Atalay, 2014: 59).

İslâm’ın asıl kaynağının Kur’ân olduğu aşikardır. Bu bağlamda yeni dini kabul edenlerin de Arapçayı öğrenmesi bir zorunluluktur. İran’ın fethi sırasında birtakım iktisadî ve askerî sebeplerle bazı önemli merkezlere yerleştirilen Arap kabileleri de Arapçayı yayıyorlardı. Ayrıca İran, halifelerce tayin edilmiş valiler tarafından yönetiliyordu. Bu gibi sebepler Arapçanın İran’da hızla yayılmasına neden olmuştur. Arapça resmî dil olarak yerleşirken Farsça konuşma dili olarak kalmıştır (Frye, 1975: 566-569).

Emevîlerin yıkılmasında ve Abbasîlerin kurulmasında (750) İranlıların büyük rolü olmuştur. Abbasî devri İslam tarihinde birçok idari mevkiyi elinde bulunduran İranlıların hakimiyet evresi olarak görülür. Aynı dönemde İran’da Şuubiye veya Azadmerdiye adlı bir akım doğmuştur (Atalay, 2014: 60).

Arapça (شعب) kökünden gelen bu kelime sözlükte “topluluk, cemaat, halk ve millet” anlamına gelen “şa‘b”ın çoğulu “şu‘ûb”dan türemiştir. Terim olarak Emevîlerde bulunan Arapların tüm milletlerden üstün olduğu fikrini reddedip zaman zaman her milletin birbirine eşit olduğu, zaman zaman da Farsların Araplardan üstün olduğu fikrini savunan milliyetçilik akımını ifade eder. Bu düşünceyi benimseyenlere “şu‘ûbî” denilir (Apak, 2010: 244).

Hulefâ-yı Râşidin ve Emevîler devrinde gerçekleşen fetihler sonucunda Farslar, Berberîler ve Türkler gibi farklı kültür ve inanca sahip milletler Müslüman Arapların hakimiyeti altına girdi ve büyük çoğunluğu Müslümanlığı benimsedi. Zamanla Araplar arasında kendilerini diğer milletlerden üstün görme düşüncesi ortaya çıktı. Emevîler döneminde İslamiyet’in ilkelerini yeterince algılayamamış olan ve Arap ırkçılığının tesirinde kalan bazı çevrelerde Müslümanlığı kabul eden farklı milletleri mevâlî olarak görme, hatta bunun ötesinde mevâlî olarak isimlendirilen bu milletleri hakir görme düşüncesi kökleşmiş bulunuyordu. Arapların bu yaklaşımı özellikle İran asıllı milletlerin asabiyet duygularını harekete geçirdi ve Arap ırkçılığından kaynaklı bu düşmanlığı körükledi (Apak, 2010: 244).

Emevîlerin Arap olmayan Müslümanlara karşı ırkçı bir politika uygulaması, bunlara ek vergiler yüklemesi ve fetihlere katıldıkları halde bazı bölgelerde askerî maaş dîvânına kaydetmemesi onların milliyetçilik duygularını tahrik etti. Şuubiler, Emevîleri yıkıp Araplarla eşit haklara sahip olmak amacıyla Horâsân'da Haris b. Süreyc (ö. 746) isyanına destek verdiler ve Emevîleri ortadan kaldıran Abbasî ihtilal hareketine damgalarını vurdular (Apak, 2010: 244).

Öte yandan başta İran asıllılar olmak üzere gayr-i Arap unsurlar arasında Arap olmayanları Araplardan daha üstün görme eğilimi ortaya çıktı. Şuubi hareketi Emevî döneminden başlayarak toplum içerisinde önemli bir rol oynamıştır (Duri 1991: 51). Kaynaklarda söz konusu hareketin somut başlangıcı olarak, İranlı şair İsmâ'il b. Yesar'ın (ö. 744-749?) halife Hişam b. Abdülmelik'in (sal. 724 - 6 Şubat 743) huzurunda kavmi olan Farsların şan ve şöretini dile getirerek övündüğü kasidesini okuduğu zaman kabul edilmektedir (Kılıçlı, 1992: 81; Apak, 2010: 244).

Şuubiye'nin siyasî, fikrî ve edebî bir hareket şeklinde kurumsallaşması, başta İranlı unsurlar olmak üzere "mevâlî"nin devlet yönetiminde etkinlik kazandığı Abbasîler zamanında gerçekleşti. Şuubiye mensupları o zamana kadar savundukları adalet ve eşitlik prensiplerini bir tarafa bırakmak suretiyle diğer milletlerin Araplardan daha üstün olduğunu ileri sürdüler. Bu hareket giderek Araplara her türlü olumsuz sıfatı yakıştıran, Arap ırkını dünya kavimlerinin en adisi sayan bir fırka haline geldi. Bunun bir neticesi olarak Arapları kötülerken İslamiyet'e saldırmaktan çekinmeyen mutaassıp kimseler ortaya çıktı (Apak, 2010: 244).

Şuubiye hareketi Me'mun (sal. 813-833) ve Mu'tasım-Billah (sal. 833-842) devirlerinde zirveye ulaştı. Abbasîlerin ilk asrı, Araplar ve taraftarları ile Şuubiye mensupları arasında şiddetli mücadelelere sahne oldu. Zamanla ilmî bir yön kazanan Şuubiye fikrî mücadelesini daha sonraki süreçte de belli ölçüde devam ettirdi (Apak, 2010: 244).

Şuubiye hareketi Doğu İslam dünyasında yayıldığı gibi Suriye, Mısır, Kuzey Afrika ve Endülüs'te de kendini gösterdi. Hareketin kuvvet kazandığı yerler özellikle Irak, Horâsân ve Endülüs'tür. Esas gücünü Araplarla ilk hesaplaşmaya giden Fars asıllı şair ve edipler teşkil etmekle birlikte Rum, Türk, Süryani, Nabati, Kıpti, İspanyol, Berberi ve Slav kökenli edip ve alimler de bu hareketin içinde yer aldılar. Hareketin mensupları Arap olmayan milletlerin tarihlerindeki parlak olay ve kişilerden yola çıkarak Araplara karşı övünme yarışına girdiler (Apak, 2010: 244; Çakmak, 2013: 21).

İslamî dönem Türk edebiyatının ilk mahsülleri 11. ve 12. yüzyıllarda ortaya çıkar. Bu dönem ise kısmen Şuubiye hareketinin başarıya ulaştığı ve Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin etkisinin sürdüğü dönemlerdir. Bu eserler;

Kutadgu Bilig-Yusuf Has Hacip

Atâbetü'l-Hakâyık- Edip Ahmet Yükneki

Dîvânü Lügati't-Türk-Kaşgarlı Mahmut

Dîvân-ı Hikmet-Ahmet Yesevî

Bu eserlerden Kutadgu Bilig, 462/1069-1070'da hilafet merkezinden uzakta, Doğu Türkistan'ın merkezî şehri Kaşgar'da tamamlanmıştır. 6645 beyit hacmindeki eserin sahibi Yusuf Has Hacib 410/1019 yılı civarında doğmuş olmalıdır (Arat, 1979: 13). Kutadgu Bilig, Türkçenin en temel ve Türk dili araştırmalarının en önemli kaynak eserlerinden olması yönünden önemlidir. Dîvânü Lügati't-Türk ise Doğu Türkistanlı Kaşgarlı Mahmut'un 464/1072'de başlayıp 466/1074'te tamamlayarak Ebu'l-Kasım Abdullah'a takdim ettiği bir eserdir (Kaçalın, 1994: 446). Eser, Türk dilini Araplara öğretmek amacıyla ve Arapça yazılmış olması yönüyle ayrı bir öneme sahiptir.

Bu yıllardan daha önce ilim dünyasında yer almış kimlikleri açıkça bilinebilen bazı isimleri anmakla bu durumun ne kadar tabii olduğu daha iyi görülecektir. İmam-ı Azam'ın dostunun oğlu Abdullah b. Mübârek et-Türkî (d. 736 - ö. 798) tefsir, hadis ve fıkıhta önemli bir simadır ve Merv'de yetişmiştir. Halife Me'mun zamanında yaşamış Ahmed b. Muhammed el-Fergânî (ö. 861'den sonra) riyâziye ve heyet (astronomi) ilimlerinde ün yapmıştır. Bu bilginlere meşhur riyaziyeci Amacuroğlu Abdullah et-Türkî (ö. 944) ve oğlu Ali'yi (d. 883 - ö. 933), İslâm hukukunda önemli bir yeri olan Özkentli Ahmed b. Tayyib'i (ö. 899) ve Fergânalı Ebu'l-Abbâs et-Türkî'yi (ö. 918) de ekleyelim. İslâm dünyasının en uzak hudut şehri Fârâb'da doğan büyük filozof Uzluk oğlu Fârâbî (d. 870 - ö. 950), hemşehrisi İsmâil el-Cevherî (ö. 1010) ve benzerleri ilk devirde Türkistan'da Türk-İslâm medeniyetinin ne derece yükseldiğini göstermektedir (Turan, 2019: 357-359; Turan, 1979: 223).

Bu bağlamda durum değerlendirildiğinde İslamî dönem ilk Türk eserlerinin bir amaç doğrultusunda yazıldığı görülür. Bu eserlerin ortaya konmasında Şuubiye Hareketinin ve Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin etkisini yadsımak mümkün değildir. Esasında Şuubiye hareketinin ve Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin ortaya çıkmasındaki esas unsurlar Arap kültürünün istilasına ve Arapların kendini diğer milletlerden üstün

görmesine dayanmaktadır. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin önemli özelliklerinden bir tanesi - daha sonra ayrıntılı olarak ele alınacaktır- şiirlerde Arapça kelimelerin pek kullanılmamasıdır. Bu durum da Şuubiye Hareketinin tezahürüdür. Zira Şuubiye Hareketinde Arap kültürünün ve dilinin istilasına karşı bir mücadele söz konusudur. İşte böyle bir dönemde İslâmî Türk edebiyatının ilk mahsüllerinin ortaya çıkması ve bu mahsullerde Türkçenin gücünün tüm görkemiyle vurgulanması bu eserlerin sanatsal eser ortaya koyma ya da bilgi aktarmanın ötesinde daha yüce amaçlara hizmet ettiği ortadadır. Özellikle Divanü Lügati't-Türk'ün temel amacının Araplara Türkçeyi öğretmekten ziyade Araplara Türkçenin gücünü ortaya koymak olduğunda kuşku yoktur. Karahanlı dönemi eserlerinden sonra yaklaşık olarak iki yüz yıl boyunca hiç İslâm etkisinde Türk eserine rastlanmamasını da Şuubiyenin etkisini kaybetmesiyle açıklayabiliriz.

İslamiyet sonrasında gelişen Doğu edebiyatı içerisinde klasik Türk edebiyatı, ilk asırlardan itibaren Arap ve Fars edebiyatlarıyla müşterek özellikler taşıyarak büyük şahsiyetler yetiştirmiş ve eserler ortaya koymuştur.

Türkler, Orta Çağ İslâm uygarlığının ve entelektüel kültürünün oluşturulmasında, başlangıç aşamalarından itibaren yer almışlardır. İslâm kültür ve medeniyetinin başlangıcında oluşturulan ve tarihî şartlar gereği Farsçanın (Yeni Farsça) kullanıldığı ortak şiire Fars şiiri değil, Farsça şiir demek daha doğrudur (Arı, 2003: 196).

Öte yandan Selçuklu Devleti'nin Moğol baskısı ile zayıflaması üzerine, buldukları bölgelerde kendi adlarına hüküm sürmeye başlayan Türkmen beylerinin Arap ve Acem kültürüne fazla itibar etmemeleri, millî geleneklerine ve kendi ağızlarına verdikleri değer, ilim adamlarını, şair ve edipleri korumaları, Türk dili ve edebiyatı için verimli bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Bu beylerin, fetih için yaptıkları savaşlar ve siyasî mücadeleler sırasında bile ilim ve edebiyat hareketlerini teşvik etmeleri, bazılarının Arapça ve Farsçayı iyi bilmelerine rağmen Türkçe yazmayı/yazdırmayı tercih etmeleri dikkate değerdir (Korkmaz, 1995: 427). Bu dönemin Türk dili ve edebiyatı açısından en önemli özelliği, Anadolu'da Türkçe olarak yazılan ilk manzum ve mensur eserlerin bu devre ait olmasıdır. Ayrıca bu eserlerin Türkmenlik ruhunun hakim olduğu, yoğun bir şekilde Anadolu'nun Türkleştirilmesi ve İslâmlaştırılması için millî ve dinî diyebileceğimiz faaliyetlerin sergilendiği Danişmendîlilerin kurduğu coğrafyada yazılması da dikkat çeken diğer bir noktadır (Kartal, 2008: 111). İslâmiyet sonrası oluşan şiirin tarihî gelişimi Anadolu'da klasikleşen Türk şiirinin geçmişiyle alakalıdır. Bu süreçte Gazneli ve Selçuklu devletlerinin rolü büyük olmuştur. Bu devletlerin kültürleri

ve dinî anlayışları bu bölgelerde yazılan şiirlere yansımak suretiyle dönemlerinin şiir özelliklerini oluşturmuştur. Bu özellik 10. yüzyıldan itibaren Horâsân ve çevresinde yazılan şiirlerle birlikte, bir anlayış ve geleneği de başlatmıştır (Armutlu, 2002: 1679). Bu farkındalık ile Türkçeye verilen önem sonucunda, Türk dili artık bir ilim ve edebî dil olma yolunda önemli adımlar atarken, Farsça eserler de verilmeye devam etmiştir (Kartal, 2011: 306).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrine rastlayan 14. asırda Türkçe edebî eserlerin yanında Farsça edebî ürünler de varlığını sürdürmüştür. Arif Çelebi ve Nesîmî Farsça dîvân tertip ederken Gülşehrî ve Âşık Paşa da şuurulu bir şekilde Türkçe eser verme gayretine girmiştir. Öte yandan 11. asırdan 16. asrın sonuna kadar, Anadolu'da yaşayan 23 şair Farsça dîvân tertip etmiştir (Kartal, 2002: 682-695). Bu şairler şunlardır: Fahrüddîn-i Irâkî, Mevlânâ, Sultân Veled, Ârif Çelebi, Nesîmî, Seyf-i Ferganî, Ahmed-i Dâ'î, Cem Sultan, Gülşen-i Sarûhânî, Hamidî, İlâhî, Kabûlî, Basîrî, Derviş Niyâzî, İbrâhim-i Gülşenî, Keşfî, Mirza Mahdum, Muhibbî, Münîrî, Niyâzî, Selîmî, Şâhidî. Ayrıca bu dönemde Farsça mesneviler de yazılmıştır. Bu Farsça mesneviler ve müellifleri şunlardır: Dehhânî, *Selçuklu Şâh-nâme'si*; Emir Ahmed Kânî-i Tûsî, *Selçuk-nâme*, *Kelile ve Dimne*; Fahrüddîn-i Irâkî, *Uşşâk-nâme*; Kadı Burhaneddin-i Anevî, *Ensü'l-kulûb*; Mevlânâ, *Mesnevi-i Ma'neviyye*, Nâsîrî-i Sivâsî, *Fütüvvet-nâme*; Nasirüddîn Berkyaruk, *Hür-zad u Perî-nejad*; Sultan Veled, *İbtidâ-name*, *Rebab-nâme*, *İntihâ-name*; Yarcanî, *Karaman Şehnâmesi*; Yûsuf Meddâh, *Hâmûş-nâme*; Gülşehrî, *Felek-name*; Gülşen-i Sarûhânî, *Râz-nâme*; Hamidî, *Hasbihal-nâme*; Ma'nevî, *Mahzenü'l-Ebrâr*; Ma'âlî, *Hünkar-nâme*; Şehdî, *Tevârîh-i Âl-i Osmân*; Ârifî Fethullah Çelebi, *Şeh-nâme-i Âl-i Osmân*; Edâ'î, *Selîm-nâme*; Esîrî, *Sıfatu'n-Nebî*; Gubârî, *Şâh-nâme*, *Şebistân-ı Hayâl*; İbrahim Gülşenî, *Ma'nevî*; İdris-i Bitlisî, *Tercüme ve Nazm-ı Hadis-i Erba'în*; Sâfî, *Şehrengiz-i İstanbul*; Şâhidî, *Gülşen-i Esrâr*; *Işk-nâme*; *Tıraş-nâme*; Şeyh Abdullah-ı Şebûsterî, *Şem' ü Pervâne*; Mîr Ayânî-i Şîrâzî, *Terceme-i Nesrû'l-le'al* (Kartal, 2011: 307).

Klasik Türk şiirinin geleneği, esasında İslâmiyetle birlikte 10. asırdan itibaren ilimde, sanatta, felsefe ve edebiyatta yaşanan büyük gelişmeyle eş zamanlı oluşmaya başlamıştır. Fakat şiir geleneğini göz ardı edip dil farklılığını öne çıkaran filolojik yöntemle yapılan tasnifler sonucunda klasik Türk şiirinin geçmişi karanlıkta kalmış ve bu şiirin çerçevesi netleşmemiştir (Arı, 2003: 196).

Türklerin hâkim olduğu Batı ve Doğu Türkistân, Horâsân, Afganistan ve İran bölgelerinde İslâmiyetten sonra gelişen edebî faaliyetlerde devrin iktidar muhitinde bulunanların devrin edebiyatını oluşturduğu açıkça görülür. Bu coğrafyada Türklerin yükselmelerinin ilk göstergesi, Samanîler döneminde kuzey bölgelerinin Türk kölelerden ve ordu komutanlarından Sebük Tigin'in eline geçmiş olmasıdır. Başkent Gazne, kültürel gelişmişlik açısından Bağdat'tan sonra ikinci sırada yer almıştır. Bu bölgelerde sultanlar, isimlerinin bâkî kalabilmesi için şairler tarafından söylenen şiirlerin en önemli vasıtalarından biri olduğuna inanırlar. Bu sebeple Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu saraylarında şaire büyük önem verilir (Kartal, 2011: 38; Kartal, 2016: 69).

İslamî dönem Türk edebiyatının mahsullerinin 11. ve 12. yüzyılda kaleme alınmış olmasından sonra klasik Türk edebiyatı mahsullerinin ilk örneklerini 13. yüzyılın sonlarında görmeye başlıyoruz. Arada ortalama iki yüz yıllık bir boşluk görülmektedir. Bu durum Şuubiye Hareketinin ve Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin artık sona ermesi ile bağlantılı olabilir. Zira klasik Türk edebiyatının ilk mahsullerine bakıldığında artık tasavvufî remizler ve Arapça kelime kadrosu şiire girmiş bulunmaktadır. Ancak Sebki Türkistânî/Horâsânî klasik Türk edebiyatı içerisinde varlığını sürdürmüştür. Bu durum ileriki bölümlerde ortaya konmaya çalışılacaktır.

Farsça edebiyatın ilk üslubu sayılan bu ekolün Türk edebiyatı açısından önemi ortaya konulmalıdır. Ömer Faruk Akün'ün "*Mevlânâ'nın içinde Türkçe kelimeler bulunan bazı mısraları bir yana bırakılırsa bugün için Anadolu'da aruzun en eski şairi sayılan Ahmed Fakih ile Mevlânâ'nın Mesnevî-i Ma'nevî'si yolundaki Garibnâme adlı büyük mesnevisi ve gazelleriyle Türkçe tasavvufî edebiyata temel koymuş Âşık Paşa yanında Dehhânî ve Hasanoglu'nun da Horâsân asıllı olduklarına dikkat edildiğinde bunun bir tesâdüf olmanın çok ötesinde bir durumu ifâde ettiği anlaşılır. Bu durum iyi değerlendirildiğinde Horâsân'ın bir kültür ve edebiyat havzası olarak Anadolu'da klasik Türk şiirinin doğuş ve gelişmesinde nasıl bir role sahip olduğu belli olur.*" (Akün, 1994: 394) ifadesinden hareketle Horâsân bölgesinde Türklerin de tesiri ile kurulan ortak edebiyatın Anadolu sahasına etkisi mühim bir noktadır. Bundan maksadımız ise Tanpınar'ın ifadesiyle "*Kuruluşuna büyük kitleler ve yaratıcı hamleler halinde iştirak ettikleri bir medeniyetin*" (Tanpınar, 1976: 1) içinde Türklerin, ortaklaşa oluşturulan bir edebiyatın taklitçisi olarak nitelendirilmesi ve Batı Türkçesi yazı diliyle verdikleri edebî ürünlerinin kendilerine ait bir geçmişinin olmaması, taklide dayanması iddialarının asılsız olduğunun ispatlanmasıdır. "*10. asırdan itibaren Arap, Fars ve Türklerin ortaklaşa ilerlettikleri bilim, kültür ve sanattaki gelişmelerin beşiği olan coğrafi bölge, bir başka*

*ifadeyle Türklerin yoğun olarak yaşadığı Türkistan'dır. Tarihî zaruretler sebebiyle bu bölgede oluşan Fars dilli bu ortak edebiyat, Anadolu'da gelişen klasik edebiyatın da kökenini teşkil eder.”* (Arı, 2006: 283) Türkler, kuruluşunda yer aldıkları bu ortak oluşuma hem dinî hem edebî açıdan başlangıçtan itibaren sadık kalmışlardır. Bu durumda Akün'ün meseleyi filolojik yönden desteklediği “*Mevcut delil ve veriler karşısında Anadolu ve Azerî sahasına intikal etmeden Oğuz lehçesiyle klasik edebiyatın önce Horâsân kültür havzasında geçirilmiş bir tecrübe ve hazırlık devresi olduğu kolayca söylenebilir. Türk filolojisinin Horâsân bölgesi Oğuzcası ile Anadolu Selçukluları Türkçesi arasında bir fark bulunmadığına dair vardığı netice ile bu husus filolojik yönden de desteğini bulmaktadır.*” (Akün, 1993: 393) ifadesi dikkate şayandır. Aynı durumu Mustafa İsen ise şu şekilde ele alır “*Kuruluş dönemi yazarlar kadrosuna bakıldığında Mevlânâ, Ahmed Fakih, Dehhânî, Âşık Paşa ve bunlara eklenecek başka adların Horâsân'la ilişkili oldukları görülecektir. Bu, bir kültür ve edebiyat havzası olan Horâsân'ın Anadolu'daki Türk edebiyatının doğuşunda etkin olduğunun göstergesidir.*” (İsen, 2006: 537). Selçuklular döneminde de sultanların şairleri himaye etmesi sonucunda Farsça şiir büyük bir revaç kazanmıştır. Nitekim Nâsır-ı Hüsrev, Ömer Hayyâm, Enverî-i Ebiverdî, Mu'izzî-i Semerkândî, Katrân-ı Tebrîzî, Senâî-i Gaznevî, Hâkânî-i Şîrvânî, Zahîrüddîn-i Fâryâbî, Nizâmî-i Gencevî, Attâr-ı Nîşâbûrî, Baba Tâhir Uryân gibi şairler bu dönemde yetişmişler ve şiirlerini söylemişlerdir. Bu dönemlerde şairleri destekleyerek Farsça şiirin gelişmesinde önemli rol oynayan Türk asıllı hanedanlar, sultanlar ve söyledikleri Farsça şiirlerle Farsça şiirin oluşmasına ve gelişmesine büyük katkı sağlayan Türk asıllı şairler hakkında özellikle Farsça eserlerin bu edebî dili konuşan milletin kültür ve edebiyat hazinesi olarak görülmesinin sonucu “O dönem şiirine Fars kültürünün hâkim olduğu”, “Türk hükümdar ve şairlerin, Acem kültürünü benimseyip onu yaymaya ve yaşatmaya çalıştığı” ve “Türk hükümdar ve şairlerin, Acem kültürünü benimseyip onu yaymaya ve yaşatmaya çalıştığı” ve “İranlaştıkları” gibi gerçeği yansıtmayan bazı görüşlerin genel kabul gördüğü görülmektedir (Kartal, 2011: 44). Bu durumlar değerlendirildiğinde yapılacak olan çalışmanın klasik Türk şiirinin evveliyatı hakkında bize yeni bir bakış açısı sağlayacağı muhakkaktır. Zira Horâsân-Anadolu bağlantısında Türklerin ortak İslâm kültürünün oluşumunda oynadıkları rolün göz ardı edilmesi, bu süreçte oluşan edebî birikimin tamamıyla Fars edebiyatı içinde değerlendirilmesine (Arı, 2006: 285) ve Türk şiirinin taklitçi olarak görülmesine yol açmıştır.

Gaznelilerle başlayıp Selçuklular döneminde zirveye çıkan ve şiire damgasını vuran dinî ve kültürel tercihlerin benimsenmesi, yeni bir edebî geleneğin oluşmasına

zemin hazırlar. Saray merkezli bu gelenek aynı zamanda adı geçen dönemlerin şiir özelliklerini de yansıtmaya açısından oldukça önemlidir. Bu gelenek ileride Anadolu'ya taşınacak ve klasik Türk şiirinin temelini oluşturacaktır. Türk hükümdar ve yöneticilerin Fars diliyle yazılan şiirleri önemsemeleri bu edebî geleneğin yerleşmesi düşüncesi olabilir. Edebî anlayışı görmezden gelenler dil farklılığını öne çıkararak klasik Türk şiirinin oluşumunda başka etkenler aramışlardır (Armutlu, 2021: 26).

Dolayısıyla İslâmiyet sonrasında gelişen Doğu Edebiyatı içerisinde klasik Türk edebiyatı, ilk asırlardan itibaren Arap ve Fars edebiyatlarıyla müşterek özellikler taşıyarak büyük şahsiyetler yetiştirmiş ve eserler ortaya koymuştur (Karaismailoğlu, 2019: 54).

İranlılar ve Türklerin İslâmiyetle müşerref olmaları aynı veya çok yakın yıllara tesadüf etmektedir. Yeni dinin ruhlarında ve yaşayış biçimlerinde meydana getirdiği değişiklikleri, bilhassa Horâsân ve Maverâünnehir'dekiler birlikte yaşamışlardır. Bu dönemlerde edebî örnekleri bulunan, resmî ve ilmî alanlarda kullanılan Arapçayla beraberce tanışmış, üç asır süren bir dönemde Yeni Farsçanın oluşmasını ve edebî örneklerinin meydana geliş sürecini birlikte idrak etmişlerdir. Arap dil ve edebiyatının adeta gölgesi altında Farsça ve Türkçe şiirler söylemişlerdir (Karaismailoğlu, 2019: 51).

Bu başlangıç safhası, gerek Farsça ve gerekse Türkçe veya her iki dilde şiir söyleyen şairleri, belirli bir edebî anlayışta ve hissiyatta buluşturmuştur. Türkçe konuşan toplulukların Türkistan, İran, Anadolu, Arap Yarımadası, Kuzey Afrika ve Hindistan'da örneklerini oluşturdukları Türk edebiyatı 19. yüzyıla kadar hep bu özellikleri taşıdı. Bu edebiyatın seyrini kararlılık ve samimiyetle ele alırsak her safhası ile ilgili tatmin edici bilgileri bir araya getirmek mümkün olacak ve tereddüde düşülen veya yanlış anlaşılan hususlarda yeni sonuçlara varılacaktır (Karaismailoğlu, 2019: 51).

### 1.1.2.Saffârî Dönemi Öncesi Farsça Şiir

Fars dili, Hint-Avrupa dil ailesinin bir koludur ve en az iki bin beş yüz senelik bir geçmişe sahiptir. Eski Yunan tarihçilerine ve Avesta'nın yazılarına nazaran, İran'da Akamenidler devrinde, o zamana göre az çok gelişim bulmuş bir edebiyat söz konusudur. Bugün o devre ait elimizde ancak birkaç kitabe vardır. Akamenid kitabeleri, kadîm Fars dilinde yazılmıştır. Bu devre ait olup bize kadar gelebilen yazılardan o devir üslubunun sade ve külfetsiz olduğu anlaşılabilir. Eski İran şiiri hece vezninde yazılmış olup musiki eşliğinde terennüm edilirdi. Pehlevî dili İslâmiyet'ten sonra tekrar inkilâp geçirerek bugünkü Farsçayı meydana getirmiştir (Tarlan, 1944: 1).

İranlıların İslam'ı bensemsesi, Arap ordularının İran'a girmesinden önceki dönemdir. Ele geçen tarihî belgeler ve arkeolojik buluntulara göre Farsça edebiyatın İslamiyet'ten önceki dönemi üç ara bölüme ayrılır. Bunlar;

1-M.Ö. 15. yüzyıldan Büyük İskender'in İran'ı ele geçişi yılı olan M.Ö. 331 yılına kadar süren dönem

2-M.Ö. 331 yılından, M.S. 226 yılına kadar uzanan *Gerileme, çöküş dönemi*.

3-M.S. 226'dan 650'ye kadar gelen *Üçüncü Eski Dönem* (Eyüboğlu, 2007: 15; Tarlan, 1944: 1).

### 1.1.2.1.Eski Dönem

En eski dönemlerden başlayıp M.Ö. 550 yılında Kûrûş (M.Ö. 559-530) tarafından kurularak M.Ö. 331'de İskender'in (sal. M.Ö. 336-323) İran'ı istilası ile Akamenid devletinin yıkılışına ve III. Dara'nın (sal. M. Ö. 336-330) ölümüne kadar devam eden dönemdir. İranlıların bilinen en eski dili, Doğu İran'da konuşulan ve *Âvestâ*'nın yazıldığı dil olan Bakteryân'dır. Bu dile Zend de denir (Atalay, 2014: 16).

İran'ın gerçek dili olan ve zamanla Zend, Pehlevî gibi değişik adlarla anılan Farsçaya gelinceye kadar İran'da karmaşık bir dil konuşuluyordu. *İran- Hint Dönemi* olarak adlandırılan bu çağın dili *İran-Hint* dilleri karışımı bir dildi (Eyüboğlu, 2007: 17). M.Ö. 6. yüzyıldan M.Ö. 331 yılına kadar geçen devrede İran'da Kadim Fars dili kullanılmıştır. Kadim Farsça, Hint-Avrupa dil ailesine mensup olup Sanskritçe ve *Âvestâ*'nın kardeşi, Pehlevî dilinin babası ve bugünkü Farsçanın dedesi kabul edilir (Atalay, 2014: 17).

Kadim Farsça Akamenidler devrinde İran'da kullanılmıştır (M.Ö. 550-331). Bugün Akamenidlerin dili Bîsütûn, Nakş-ı Rüstem, Şûş ve Taht-ı Cemşîd gibi birkaç kitabe vasıtasıyla tanınır. Bu kitabelerin en eskisi Akamenid devletini kuran II. Kûrûş (sal. M. Ö. 559-530) devrine bir kısmı da I. Dâryûş'a (sal. M. Ö. 522-486) aittir. Bu kitabelerde eski Fars diline ait dört yüz kadar kelime vardır. Dâryûş'tan sonra gelen Haşâyârşâ (sal. M. Ö. 486-465) ve diğer krallardan da bazı kitabeler kalmıştır. Akamenid devrinden kalan kitabeler üç dil ile yazılmıştır. Bunlar Pers dili, Bâbil dili ve Elâm dilidir (Atalay, 2014: 18).

### 1.1.2.2.İslamiyetten Önceki Duraklama ve Çöküş Dönemi

Bu dönem M.Ö. 331 ile M.S. 226 arasında geçen bir dönemdir. Bu dönemde İran aşırı derecede Anadolu-Yunan uygarlığının etkisi altındadır. Büyük İskender'in İran'ı alışından sonra Anadolu-Yunan kültürü ve sanatı İskender ordularıyla İran'a gelen göçmenler aracılığıyla bütün toplumu etkiledi. Bu dönemde yaşayan Eşkâniyân hükümdar sülalesinin devlet dilini Yunanca yaptığı da ileri sürülür (Eyüboğlu, 2007: 17). 476 yıl boyunca egemenlik sürmüş olan Eşkânîler, bu sürenin ilk yüz yılında devletin temellerini güçlendirmiş ve Selevkîleri İran'dan çıkarmıştır. İkinci devre ise Eşkânîlerin en parlak dönemidir. O zamanlarda Roma İmparatorluğu ile birlikte iki büyük güçten biridir. Son dönem olan üçüncü dönemde ise artık Eşkânî Devleti'nin gerileme dönemi başlar (Yıldırım, 2017: 318). İşte böyle bir dönemde edebiyat da varlık mücadelesi içindedir.

Bu döneme İskender ve Eşkâniyân devresi veya edebî inhitat devresi de denir. Bazı tarihçilere göre İskender, İran'ın ilmî ve edebî kitabelerini Yunancaya tercüme ettirmiş, sonra da bunların asıllarını yok ettirmiştir. Akamenidlerin başkenti olan İstahr'ı yakırmış ve bu nedenle oralarda bulunan yazılı eserler yok olmuştur (Atalay, 2014: 20).

Eski İran arilerinden olan Eşkâniyân, bir yandan Yunan dilini benimsemişken diğer yandan da Anadolu, Yunan, Asur ve Mezopotamya uygarlığının İran'da yayılmasına çalışmıştır. Anadolu-Yunan uygarlığı yalnız dil, düşünce alanında değil güzel sanatlar konusunda da İran'ı etkilemiştir. İslamıktan önceki ikinci dönemin kültür olayları bu doğrultuda gelişmiş ve sonraki döneme de uzun bir süre kaynak olmuştur (Eyüboğlu, 2007: 18).

M.Ö. 256'da Arsak, Sülûkî devletine isyan ederek Part saltanatını yani Eşkânîler devletini kurar. Bu devlet de M.Ö. 250 ve M.S. 226 yılları arasında İran'da hüküm sürmüştür. Partlar çok önceleri Horasan'da İran'ın kuzeydoğu tarafında ikamet eden Pehlevî adlı bir kabile idi. Bu yüzden onların zamanında ve Sasaniler zamanında İran'da kullanılan Farsçaya Pehlevî adı verilir. Pehlevî kelimesinin aslı Pertev veya Perthev'dir (Atalay, 2014: 20).

Part dilinde ya da diğer adıyla Eşkânî Pehlevîcesinde ne dinsel ne de din dışı konularda yazılmış hiçbir eser günümüze kadar ulaşmıştır. Bu dönemlerde mektuplar, resmî yazışmalar ve değişik içerikli belgeler Akamenidler dîvân dili/resmî dili olan Aramî diliyle kaleme alınmaktaydı (Yıldırım, 2017: 337).

### 1.1.2.3. İslamiyetten Önceki Farsça Edebiyatın Üçüncü Dönemi

Bu dönem İran dilinin ve toplumunun önemli değişimler geçirdiği bir çağdır. Eşkâniyân devletinin yıkılışından sonra yerine geçen Sasaniler döneminde Zerdüşt dini yeniden canlandırıldı. Eski *mobed* denilen Zerdüşt tapınakları onarıldı ve devletin resmî dinine dönüştü. Sasanilerden önce Zerdüştlük devletin resmî dini değildir. Sasani devlet adamları da baştan beri Zerdüşt ruhanileri ile uyum içinde olmuşlardır. Din ve devlet arasındaki bu uyum da Sasanilerin sonuna kadar devam etmiştir (Atalay, 2014: 34). Hükümdar *Tanser* o zamanki Taberistan hükümdarı olan Gostaşb'a zerdüşt diniyle ilgili bir mektup bile göndermiştir. I. Şapur (sal. 240-273) zamanında yazılmış olan bir çok tıp ve felsefe ile ilgili eser Yunancadan Farsçaya çevrildi. Eski Pehlevî yazısı zamanla Fars çivi yazısının yerini aldı (Eyüboğlu, 2007: 18).

Bu dönemde eski İran hükümdarlarının çalgı çaldıkları ve belli bir makamla şiir söyledikleri şiirli toplantılar düzenlenmektedir. Bu dönemde şiir ve bilim daha çok din görevlilerinin tekelindeydi. İran Ateşgedeleri de bir yandan din törenlerinin yapıldığı bir yandan da ilkel bilimle sanatın, şiirin barındığı yerler konumundaydı (Eyüboğlu, 2007: 19).

### 1.1.3. Saffârî Dönemi ve Farsça Şiirin Ortaya Çıkması

Yakûb-i Leys-i Saffâr (sal. 861-879) zamanında onun övgüsü için nazmedilen şiir, Acem diyarındaki Farsça şiirin ilk örneğidir (Şemisa, 1383/2004: 22). Muhammed bin Vasîf Segzî (d.?-ö.?) tarafından söylenen bu medh *Tarih-i Sîstân*'da kaside şeklindedir. Bu şiirden sadece altı beyit günümüze kadar ulaşmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 2):

ای امیری که امیران جهان خاصه و عام  
 بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام  
 ازلی خطی در لوح که ملکی بدههید  
 به ابی یوسف یعقوب بن اللیث همام  
 به لتام آمد زنبیل و لتی خورد به لنگ  
 لتره شد لشکر زنبیل و هبا گشت کنام  
 لمنالملک بخواندی تو امیرا به یقین  
 با قلیل الفیه کت داد بر آن لشکر کام  
 عمر عمار ترا خواست و زو گشت بری

تیغ تو کرد میانجی به میان دد و دم  
 عمر او نزد تو آمد که تو چون نوح بزی  
 در آکار تن او سر او باب طعام<sup>1</sup>

Bessâm-ı Kurd-i Hâricî (d. ? - ö. ?), Yakûb-ı Leys'e sulhla yaklaşan hâricîlerden olup Vasîf'in takipçilerindendir (Şemisa 1383/2004: 22). Hâricî lideri Ammar'ın ölümü üzerine yazmış olduğu şiir de ilk örneklerdendir (Mahcûb, 1345/1966: 3):

هر که نبود او به دل متهم  
 بر اثر دعوت تو کرد نعم  
 عمر ز عمار بدان شد بری  
 کاوی خلاف آورد تالاجرم  
 دید بلا بر تن و بر جان خویش  
 گشت به عالم تن او در الم  
 هر که در آمد همه باقی شدند  
 بازفنا شد که ندید این حرم<sup>2</sup>

Muhammed bin Muhallid (d. 848 - ö. 943) de Segzî gibi fazilet sahibi ve şair bir kişiliktir. Ayrıca Farsça olarak aynı vaka hakkında bir şiiri vardır (Bahar, 1314/1935, C.2: 212):

جز تو نژاد حوا و آدم نکشت  
 شیر نهادی به دل و بر منشت  
 معجز پیغمبر مکی تویی  
 به کنش و به منش و به گوشت  
 فخر کند عمار روزی بزرگ

<sup>1</sup> Ey cihanın, havasın, avamın ve emirlerin emiri; köleniz, muhtacınız ve kapınızın köpeğiyim./Levh-i Mahfuz'da sultanlığı ezeli olan/Ey Ebî Yûsuf Yakûb bin Leys olan büyük sultan/Zenbil'in girdiği savaşta önüne büyük bir ordu geldi/Zenbil'in ordusu yenildi ve yurt dağıldı/Emir, kesin olarak mülk benim olacak sandı./Ancak küçük bir ordu büyük bir topluluğa galip geldi./ 'Ömer Ammar seni istedi ve sonra ondan yüz çevirdi/Vahşice savaşanlar arasında kılıcını keskin eyledi./Ömer yanına geldi fakat sen onu Nuh gibi karşıladın./Gövdesi Akar kapısında başı da Taam kapısında asılı.

<sup>2</sup> O kalben razı değildi. Senin davetin üzerine onaylamıştı. Ömer de Ammâr'dan bu sebeple geri durmuştu. Zira o ansızın tersini söylemişti. Belanın kendi etrafında gezindiğini gördü. Dünyada acılar içinde kaldı. Gelenlerin hepsi de bâkî kaldılar. Fena geldi çattı fakat böylesi görülmemişti.

گوید آنم من که یعقوب کشت<sup>3</sup>

Muhammed Vasîf'e ait olan üç kıta bugün eldedir. Bunlar sırasıyla şu şekildedir: İlki Râfi' bin Herseme'nin katli üzerine hicrî 283/896-97 yılında, ikincisi, Amr bin Leys'in Samanî emiri İsmail tarafından yakalanması üzerine hicrî 287/900 yılında, üçüncüsü ise hicrî 296-297/908-909-909-910 yıllarında nazmedilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 4).

Muhammed bin Vasîf, Muhammed bin Muhallid ve Bessâm-ı Kurd-ı Hâricî'nin şiirleri hem üslup açısından hem de tarihî vakalara işaret etme açısından önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple onları Fars dilini konuşan en eski şairlerden olan Mahmûd Verak-ı Herevî (ö. 836) ve Hanzele-i Badgisî'den (ö. 896) sayabiliriz. Çünkü Hanzele-i Badgisî'nin şiirlerinden sadece dört beyit elimizdedir. Allâme-i Kazvinî *Çehâr Makale*'de onun iki beytini Ahmed bin Abdullah-ı Hücestânî'den (ö. 876) nakletmiştir. Ancak kitaptaki aruzun nizamı fahiş hatalarla doludur. Olaylardan bir çoğunu da yanlış nakletmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 4).

Diğer bir şair olan Mahmûd Verak-ı Herevî ise *Mücmü'l-füsehâ*'da Tâhirî ve Saffârî melikleriyle çağdaş olarak sayılmış (Şemisa, 1383/2004: 22) ve ölüm tarihi hicrî 221/835-36 olarak gösterilmiştir. Yine aynı kaynakta bu iki beyit ondan nakledilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 4):

نگارینا به نقد جانن ندهم

گرانی در بها ارزانت ندهم

گرفتستم به جان دامان وصلت

نهم جان از کف و دامانتر ندهم<sup>4</sup>

Hidâyet, Hanzele-i Badgisî'nin hicretin ikinci asrında ortaya çıktığını, vefatının ise hicrî 219/834-35 senesinde olduğunu söylemiştir (Şemisa, 1383/2004: 22). Onun vefat yılı Şahid-i Sâdık'da 220/835 olarak zikredilmiştir. Bu iki tarihi de vefat tarihi olarak kabul etmek zordur. Fakat çeşitli incelemeler sonucunda Hanzele'nin hicrî 3. (m. 9) asrın ilk yarısında yaşadığı söylenebilir. Hanzele'ye nispet edilen beyitleri tutarlılık ve anlam esasına göre hicrî 3. (m. 9) yüzyılın sonlarındaki ve hicrî 4. (m. 10) yüzyılın başlarındaki

<sup>3</sup> Havvâ senden başka doğurmadı ve Âdem de ekmedi. Sen kalplerin ve insanların aslanı gibisin. Tavrınla, varlığınla ve canınla peygamberin Mekke'deki mucizesisin. Bir gün "ben Yakup'un öldürdüğü birisiyim" diye bundan onur duyacaksın.

<sup>4</sup> Ey niğarım! Senin canına değer biçemem. Sen değerlisin, senden vazgeçemem. Vuslatın şevki beni sarmış durumda. Sana kavuşmak için canımdan vazgeçerim.

şairlerle kıyasladığımızda Derî Farsçası ile yazılan şairlerinden sayamayız. Hidâyet-i Hanzele'yi Fîrûz-ı Maşrîkî'nin (ö. 283/896-97) çağdaşı olarak biliyoruz ancak Maşrîkî'nin ölümü ise h. 283/896-97 (Şemisa, 1383/2004: 22) olduğundan ortada bir yanlışlık vardır (Safa, 1371/1992: 1-178).

Diğer tezkirelerde, Behrâm-ı Gûr (ö. 1047), Hâkim-i Ebu Hıfıs-ı Sagdî (d.?-ö.?), Ebu'l-Abbas Mervezî (ö. 912?) ve Rûdekî (ö.941?) Fars dilini kullanan en eski şairler olarak zikredilmiştir. Tezkirecilerden bazıları Behrâm-ı Gûr'un dîvânını gördüklerini iddia etmiş olmalarına karşın bu konuda tartışmalar devam etmektedir (Safa, 1371/1992: 1-167).

Bu dönemde tezkire yazarları Fîrûz-ı Maşrîkî (d.?-ö.?) ve Ebu Süleyk-i Gürgânî'yi (d.?-ö.?) de (Şemisa, 1383/2004: 22) zikretmişlerdir.

Bu dört mısra, tezkirelerde Hanzele-i Badgisî'ye atfedilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 6):

يارم سپندا گرچه بر آتش هي فکند

از بهر چشم تا نرسد مرورا گزند

اورا سپند و آتش نايد هي به کار

با روی همچو آتش و با خال چون سپند<sup>5</sup>

Farsça şair yazarlardan biri de İran'ın önde gelen şairlerinden olan Ebu Müslim Mervezî-i Serdâr'dır. Serdâr da Farsça söyleyen en eski şairlerden sayılır (Mahcûb, 1345/1966: 8).

Medâyînî, Ebu Müslim'in sıfatı için kısa boylu biri olduğunu söyler. Fasih konuşan, güzel ahlaklı, şirin yüzlü, saçları uzun, şairleri Farsça söyleyen ve asla mizah yapmayan biri olarak tarif eder. Ancak onun Farsça şairlerinden hiçbiri bugün elde değildir (Mahcûb, 1345/1966: 8).

Bu bağlamda bütün tahminleri yakın varsayıp onlardan kalan eserleri Tâhirî ve Saffârî dönemi şairlerinin şairleri olarak kabul edersek o dönemden sadece 58 beyit elde olacaktır (Mahcûb, 1345/1966: 8). Var olan bu küçük hacimli şairlerden de ancak bir noktaya kadar dönem şairinin üslubu hakkında fikir sahibi olunabilir.

<sup>5</sup> Her ne kadar göz için ateşin üzerine tütsü atılsa da ona nazar değmesin, göze gelmesin ve onun işlerine kötülükler ulaşmasın. Onun yüzünde ateşi ve bir de Sipend Dağı gibi bir beni var.

Dağınık halde bulunan bu beyitleri inceleyerek aşağıdaki neticelere ulaşılabılır (Mahcûb, 1345/1966: 9-13):

1-İlk Farsça şiir, kaside nazım şekliyle yazılmış ve Araplardaki kasidecilik geleneğinin takipçisi olmuştur. Çünkü Herât'ın Yakûb tarafından fethedilmesinden sonra şairler bu durumu Tâzî dilinde dile getirdiler:

قدا كرم الله اهل المصر و البلد

بملك يعقوب ذى الا فضال و العدد<sup>6</sup>

Kütüphane sorumlusu olan Muhammed bin Vasîf, edebiyata hakim birisiydi. Yakub'u övmek üzere yazdığı Arapça şiirden sonra Yakub “*Benim anlamadığım şeyleri bana neden söylüyorsun*” diye karşılık verir. Bu olaydan sonra Vasîf, şiirini Farsça olarak söyler ve Acem'de Farsça şiir söyleyen ilk kişi olur (Bahar, 1314/1935, C2: 209-210).

2-Bu dönemde mesnevi görülmemektedir. Dönemin ilk mesnevisi ise *Târîh-i Edeb-i İnan*'da zikredilen Mesûd-i Mervezî'nin *Şâh-nâme*'sidir. Mervezî, hicrî üçüncü asrın sonlarındaki şairlerden olup Rûdekî'nin de çağdaşıdır. Mervezî'den sonra Rûdekî'nin mesnevileri (*Kelîle ve Dimne*, *Sindbâd-nâme* ve *Devrân-ı Âfitâb*) ortaya çıkar (Mahcûb, 1345/1966: 9). Edebî açıdan da bu şiirlerin çoğu kıtadır. İlk beyitleri musarra olmayan dübeyti kıtalar eski edebiyatın geleneğidir. Hatta hicrî 7. (m. 13) yüzyılda Sa'dî'nin *Gülîstân*'ında da görülür. Bu şiirler genel olarak mantık zeminine oturtulmuştur. Hatta vezne uydurulmuş nesir de denebilir. Zaten bu dönemde henüz beyân, bedî ve meâni gibi belâgat ilimleri şekillenmemiştir (Şemisa, 1383/2004: 24).

3-Bu dönemin şiirleri incelendiği zaman yazılan şiirlerin henüz edebî bir olgunluğa ulaşmadığı görülmektedir. Bu şiirlerin bazılarında vezne doğru bir şekilde uyulmadığı da görülür. Örneğin Bessâm-ı Kurd'un aşağıdaki mısraında böyle bir durum söz konusudur:

هر كه نبود او به دل متهم

بر اثر دعوت تو كرد نعم<sup>7</sup>

4-Şiirlerin mazmunları daha çok övgü, pend ve muâşakadır (karşılıklı sevişme). Bu bağlamda yazılan ilk şiirin Muhammed bin Muhallid tarafından Yakub'un övgüsü için

<sup>6</sup> Allah, Mısır halkına ve ülkesine ordular sahibi olan Yakup'la fazilet ve ikramlarda bulundu.

<sup>7</sup> O kalben razı değildi. Senin davetin üzerine onaylamıştı

kaleme alındığını hatırlatmak yerinde olacaktır. Diğer bazı beyitlerde de pend-âmiz mazmunlar görülür. Örneğin Ebu Süleyk'e ait bu şiirde olduğu gibi:

خون خود را گر بریزی بر زمین  
به که آب روی ریزی در کنار  
خود پرستیدن به از مردم پرست  
پند گیر و کاربند و گوش دار<sup>8</sup>

Fîrûz-ı Maşrîkî'nin aşağıda zikredilen âşıkâne beyitleri de dikkate değerdir:

به خط و آن لب و دندانش بنگر  
که همواره مرا دارند در تاب  
یکی همچون پرن در اوج خورشید  
یکی چون شایرد(طوق ماه) از گرد مهتاب<sup>9</sup>

5-Muhammed bin Vasîf'in şiirinde Kur'an-ı Kerim'in nüfuzu açıkça görülür. Çünkü Vasîf, Yakub'un kütüphane sorumlusudur. Katipliği gereğince Kur'an'ı hıfz etmiş olan Vasîf'in dağınık haldeki birkaç beytinde Kur'an-ı Kerim'e göndermelerin bulunması son derece doğaldır:

لمن الملك بخواندى تو اميرا به يقين  
با قليل الفيه كت داد در آن لشكر كام<sup>10</sup>

İlk mısradaki Mü'min suresinin 16. ayetine işaret edilmiştir. (يوم هم بارزون لا يخفى على) İkinci mısradaki ise Bakara suresinin 249. ayetine işaret vardır. (كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة باذن الله و الله مع الصابرين)<sup>12</sup>.

6-Bu dönemin şairleri, şiir yazmada kendi bilgi ve tecrübelerinden faydalanıyorlardı. Muhammed bin Vasîf'in aşağıdaki iki beyti nücum ve tabiat ilminden veya en azından bu ilmin istilahlarından bahsetmektedir:

<sup>8</sup> Eğer kanını yere dökersen yüzünün suyunu başka bir kenara dökmen daha iyi. Bencilik, dostluktan daha iyidir. Nasihat dinle ve uygula. Kulakların açık olsun.

<sup>9</sup> O ayva tüylere, o dudak ve dişlere bir bak. Tüm bunlar beni parlaklığıyla daima kendine bağlar. Biri güneşin zirvesindeki ışık. Diğer de mehtap çevresinde ayın kolyesi.

<sup>10</sup> Emir, kesin olarak mülk kendinin olacak zannetti. Ancak küçük bir ordu büyük bir topluluğa galip geldi.

<sup>11</sup> O gün onlar ortaya çıkarlar. Onların hiçbir şeyi Allah'a gizli kalmaz. Bugün mülk (hükümranlık) kimindir? Tek olan, her şeyi kudret ve hâkimiyeti altında tutan Allah'ındır (Mü'min 16).

<sup>12</sup> Allah'ın izniyle büyük bir topluluğa galip gelen nice küçük topluluklar vardır. Allah, sabredenlerle beraberdir (Bakara 249).

رأس ذنب گشت و بشد مملکت  
 زرزده شد زنجوست نحاس  
 ناس شدند نسناس آنکه همه  
 و از همه نسناس گذشتند ناس<sup>13</sup>

Hanzele-i Badgisî ise kötü gözlerden sakınmak için çörek otuna işaret ederek güzel bir teşbih örneği sergilemiştir:

یارم سپند اگرچه بر آتش همی فکند  
 از بهر چشم تا نرسد مرورا گزند  
 اورا سپند و آتش ناید همه به کار  
 با روی همچو آتش و با خال چون سپند<sup>14</sup>

7-Teşbihler genel olarak güzel, yerinde ve birebir benzetmelerden oluşur. Aşağıdaki örnekte dişlerin parlaklığı teşbih unsuru olarak alınarak güneşin zirvesindeki ışığa ve ay ışığına benzetilmiştir:

به خط و آن لب و دندانیش بنگر  
 که همواره مرا دارند در تاب  
 یکی همچون پرن در اوج خورشید  
 یکی چون شایورد از گرد مهتاب<sup>15</sup>

8-Diğer bir ilgi çekici nokta ise Fîrûz-ı Maşrîkî'nin şiirindeki cansız fail ile fiilin uyumudur. Aşağıdaki beyitte sevgiliyi bağlayan unsurların ayva tüyleri, diş ve dudak olduğu görülmektedir:

به خط و آن لب و دندانیش بنگر  
 که همواره مرا دارند در تاب<sup>16</sup>

Bu uyum sonraki yüzyıllarda da göze çarpan bir durumdur.

<sup>13</sup> Memleketin üzerinde gökten gelen büyük bir yılan gibi dolandı. Bakırcının uğursuzluğundan altın gibi görüldü. İnsanların hepsi cine şeytana dönüştü ve hatta insanlar cinden ve şeytandan kötü oldular.

<sup>14</sup> Her ne kadar göz için ateşin üzerine tütsü atılsa da ona nazar değmesin, göze gelmesin ve onun işlerine kötülükler ulaşmasın. Onun yüzünde ateşi ve bir de Sipend Dağı gibi bir beni var.

<sup>15</sup> O ayva tüylere, o dudak ve dişlere bir bak. Tüm bunlar beni parlaklığıyla daima kendine bağlar. Biri güneşin zirvesindeki ışık. Diğeri de mehtap çevresinde ayın kolyesi.

<sup>16</sup> O ayva tüylere, o dudak ve dişlere bir bak. Tüm bunlar beni parlaklığıyla daima kendine bağlar

9-Bazen de şair, vasıta mefulüne bir harf izafe etmek yerine bir önüne bir de arkasına olmak suretiyle iki harf izafe eder. Bu tarz, yüzyıllarca Horâsân şairlerince kullanılmış olup Farsça şiirde birçok örneği vardır. Aşağıdaki örnekte vasıta mefulü olan “ân” kelimesinin önüne ve arkasında “ber” ekleri izafe edilmiş:

قول خداوند بخوان: فاستقم

معتقدى شو و بر آن بر بایست<sup>17</sup>

10-Bazı kelimeler eski ve Pehlevî diline yakın suretinde kullanılmıştır. Örneğin “bâ” kelimesi yerine “âbâ” kelimesi kullanılır:

ملك ابا هزل نكر انتساب

نور زظلمت نكند اقتباس<sup>18</sup>

Bu ve bunun gibi kullanımlar (“ber” yerine “ebr” ve “bî” yerine “ebî”) hicrî 6. (m. 12) yüzyılda çok az kullanılmıştır. Şems-i Kays *Darü'l-mu'cem*'de bu tür kullanımları “ziyâdât-ı kabîh” olarak saymış ve onu şiirin ayıplarından olarak ifade etmiştir.

11-Arapça kelimelerin ve terkiplerin kullanımı özellikle Muhammed bin Vasîf'in şiirinde az değildir. Buna mukabil Hanzele ve Ebu Süleyk'in iki şiirine dikkat edersek Ebu Süleyk'in şiirinde Arapça kelime bulunmaz. Hanzele'nin şiirinde ise sadece üç Arapça kelime vardır. Bunlar ise şunlardır: “Hatar”, “izz” ve “ni'met” (Şemisa, 1383/2004: 23). Bu dönemdeki 54 beyitte “قياس، راس، ذنب، نحاس، حواس، احتراس، قضا، هزل، جهد،” gibi Arapça kelimeler görülür. Şairler kendi şiirlerini okurken Arapçanın terkiplerine, kafiyelerine ve onların mazmunlarına dikkat etmişlerdir. Fakat bu dönemden sonra Farsça şiir her geçen gün sağlamlaşmış ve şairler, kendilerini Arap şiirinin nüfuzundan kurtarabilmiştir. Bu durum yeni ve Farsça şiire özel vezinlerin üretilmesi, İranlılara has mazmunların yakalanması ve şiirde Farsça kelimelerin daha sık kullanılması gibi konularda kendini net bir şekilde gösterir.

#### 1.1.4. Samanîler Dönemi Farsça Şiir

Tâhirîler ve Saffârîlerden sonra Horâsân'da yönetim sırası Samanîlere geçti. Bu hanedanın hükümdarlığının başlama tarihini hem İsmail-i Samanî'nin, biraderi Nasr'a galip gelip kendi hükmünü geçerli kıldığı yıl olan hicrî 275/888-89 yılına hem de Emir İsmail-i Samanî'nin Amr Leys-i Saffârî'yi yenip Saffârî saltanatını yıktığı tarih olan hicrî

<sup>17</sup> Tanrı'nın sözünü oku: “Müstakim ol”. Buna inan ve bununla amel et.

<sup>18</sup> Melik boş söz sahibine katılmaz. Aydınlık ise karanlıktan iktibas etmez.

287/900 yılının Rebiülevvel ayına dayandırabiliriz (Gerdizî, 1327/1948: 12-13). Her iki tarih de Farsça şiirin nazmedildiği ilk zamana oldukça yakındır.

Samanîler, İran'ı ve İranlıları seven, onlarla övünen ve İranlıların geleneklerine yakından ilgi duyan insanlardan oluşmaktaydı. Kendi soylarını Behrâm-ı Çübîn'e ve ondan Keyumers'e dayandırıyorlardı (Gerdizî, 1327/1948: 13). Bu sebeple Rûdekî gibi büyük şairlerin kendi saraylarında ağırlanması ve büyük hediyelerin verilmesi normal bir durumdur.

Samanî hânedanı adını, Belh şehrinin hakimi iken düşmanlarından kaçarak Emevîler'in Horâsân valisi Esed b. Abdullah el-Kasrî'ye (ö. 120/738) sığınan ve onun yardımıyla yeniden Belh'e hakim olan Saman-hudât'tan (Samanhodâ) alır (Usta, 2009: 64).

Nerşahî, Samanîler ile ilgili şu rivayeti aktarmaktadır “*Esed b. Abdullah el-Kasrî 734 senesinde ikinci kez Horasan valisi olunca yerli ve soylu ailelerle dostluk kurdu. İster Arap ister İranlı olsun halka iyi davrandı. Bu sırada Belh hakimi olan Samanîlerin atası Saman-hûdat, düşmanların baskısı sonucu Belh'den kaçarak Merv'de bulunan Esed b. Abdullah'ın yanına geldi. Esed, onu iyi karşılayıp himayesine aldı. Düşmanlarını yenerek Belh'in idaresini tekrar ona verdi. Esed'in bu iyiliği sonucu Saman-hûdat Müslüman oldu.*

*Saman-hûdat ismini Saman adlı bir köyden alır. Buhara emirine Buhar-hûdat denildiği gibi Saman köyünün kurucusu olduğu için ona da Saman-hûdat denmiştir. Saman-hûdat da Esed'e sevgisinden dolayı oğluna Esed adını vermiştir. Saman-hûdat meşhur Sâsânî kumandanı Behrâm-ı Çübîn'in soyundan gelmektedir.*” Ancak Nerşahî'de verilen rivayette Saman-hûdat'tan Behrâm-ı Çübîn'e kadarki soy kütüğü eksiktir (Usta, 2013: 62).

Ailenin atası Saman'ın lakabı olan “hûdat” kelimesi Farsçada “sahip, Rab” manalarına gelen Hudâ kelimesinin değişmiş şeklidir. Eski Uygur Türkçesinde ise unvan, rütbe manasında kullanılmaktaydı. Kelimenin Farsça menşeli olmasına karşın eski zamanlardan beri Türkçede yer aldığı bellidir (Usta, 2013: 69).

İslam'ı benimseyen Saman-hudât'ın dört torunu Horâsân'da Halife el-Me'mûn'a hizmet ettiği için torunlarından Nûh, Semerkânt'a; Ahmed, Fergana'ya; Yahyâ, Şaş'a; İlyâs da Herât'a vali olarak tayin edildi. Böylece Maverâünnehir'de tutunacak sağlam bir yer elde ettiler.

İsmâil b. Ahmed (279-295/892-907) Saffârîlerden Amr b. Leys'i yenip esir aldıktan sonra Abbâsî halifesinin takdirini kazandı ve halife tarafından Horâsân valiliği ile ödüllendirildi. Zamanla gücünü arttıran Samanîler sınırlarını Hindistân'a kadar genişlettiler (Atalay, 2014: 64).

Samanîlerin hüküm dönemi yaklaşık olarak bir yüzyıl sürdü. Bu sülalenin son padişahı Ebu'l-Fevâris-i Abdülmelik bin Nûh, hicrî 389/999 yılının Zilkade ayında Duşenbe günü Ebu'l-Hasan bin Nasr'a esir düştü (Gerdizî, 1327/1948: 47-48).

Samanî dönemi Farsça edebiyatın yükseliş döneminin başlangıcı olmasının yanında en önemli edebî dönemlerden de birisidir. Bu dönemin başında Rûdekî ve dönemin sonunda ise Farsça şiirin iki üstadı olan Firdevsî ve Unsûrî yaşamışlardır. Bu dönemin diğer şairleri de her biri Farsça edebiyat tarihinde özel bir dereceye sahip şahsiyetlerdir (Almaz, 2002: 74).

Bu dönemde Farsça şiir; Samanî emirlerinin teşviki, Rûdekî, Şehîd-i Belhî ve Bu Şekûr-ı Belhî gibi şairlerin yetenekleri ve Ebu'l-fazl-ı Muhammed bin Abdullah ve Muhammed bin Muhammed bin Abdullah-ı Bil'amî gibi vezirlerin farkındalığı sayesinde süratle kendi gelişimini sürdürdü. Bu dönemin şairleri, Farsça şiiri, Arap şiirinin egemenliğinden kurtarmak için çabalıyorlardı (Mahcûb, 1345/1966: 17).

Samanîler, Farsçanın nazım ve nesrine ilgi duyan bir toplumdur. Farsça söyleyen şairleri yüceltiyor ve *Şâh-nâme* gibi manzumelerin ortaya çıkması için ya da *Kelîle ve Dimne*, Taberî'nin *Târîh* i ve *Tefsîr-i Kebîr*'i gibi eserlerin tercüme edilmesi amacıyla özel ve doğrudan fermanlar yayınlıyorlardı (Almaz, 2002: 75). Samanîler millî kültüre önem veren bir toplumdur. Bu dönemde *Şuubiye* Hareketi de kendini hissettirmektedir. Ayrıca yine bu dönemde sayısız kitap Arapçadan Farsçaya tercüme edilmiştir (Şemisa, 1383/2004: 25).

Fars ansiklopedi ve tezkirelerinden kalan dağınık haldeki birkaç beyit dışında Farsçanın sebkini ve evrimini incelemek zordur. Zira bu büyük mirasın tamamına yakını zarar görmüştür. Bu sebeple Samanî dönemden arta kalanlar oldukça önemlidir (Mahcûb, 1345/1966: 17).

Samanî döneminden kalan şairler içerisinde en büyüğü Ebu Abdullah Cafer bin Muhammed Rûdekî'dir. Rûdekî'nin şiirlerinin büyük bir kısmı diğer şairlere nispet edilmiştir. Bu şairler de Katrân-ı Tebrîzî ve Şeyh Ecell-i Sa'dî gibi şairlerdir (Mahcûb, 1345/1966: 17).

Rûdekî'den sonra Ebu Şekûr-ı Belhî gelir. Belhî'den ise 443 beyit kalmıştır. Bu dönemde var olan şairlerin genel itibariyle sadece mecmualarda kaydolmuş isimleri, mısraları ya da beyitleri günümüze ulaşmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 17).

Özet olarak; Samanî hükümetinin başladığı yıldan Rûdekî'nin vefat yılına (h.329/940-941) kadar olan şiirlerden yaklaşık iki bin beyit eldedir. Bu şiirlerin üçte ikisi yani yaklaşık 1300 tanesi Rûdekî ve Şehîd-i Belhî'ye aittir (Yaklaşık 900 tanesi Rûdekî, 443 tanesi Ebu Şekûr'a aittir) (Şemisa 1383/2004: 25). Ebu Şekûr-ı Belhî'nin *Âferin-nâme*'sinin babında “*Eğer, lugat-nâmelerdeki konuların çeşitliliği ve örneklerin çokluğu göz önüne getirilirse, o büyük bir kitap olabilir. Bu destan, en azından Firdevsî'nin Şâh-nâmesi'nin üçte ikisi kadardır.*” der. Buna ilaveten Farsça şiir; lugatın genişliği, terkipler ve tabirler açısından üstadâne şiirleriyle önemli bir konumdadır (Mahcûb, 1345/1966: 18).

Bu dönemden kalan şiirleri, üç kısma ayırabiliriz:

İlk grup, tarih ve tezkire kitaplarından kalan şiirler ve tarihî bir hadiseyi beyan etmek maksadıyla veya şairin şiirinden örnek vermek kastıyla olan şiirlerdir. Bu tarz şiirler tek parça olup belirli bir olgunluğa erişmiş şiirlerdir. Ayrıca diğer türlere nazaran şairin üslubunu tespit amacıyla kullanılabilir niteliktedir.

İkinci grup, bedî belâgât kitaplarında nakledilen ve söz sanatlarından birine örnek olan şiirlerdir. Bu tür şiirler de şairin üslubunu teşhis etmek ve onun istifade ettiği sanatları belirlemek için kullanılır. Ancak bu iki türün şiirleri de oldukça azdır. Zira örneğin Rûdekî'den ilk durum için birkaç kıta ve iki kasideden fazlası, ikinci durum için ise birkaç beyitten fazlası elde değildir.

Son grup ise sözlük yazarlarının, kelimenin manası veya kullanım tarzını göstermek için örnek verdiği şiirlerdir. Bu şiirlerin sayısı, bahis konusu olan dönemin şiirleri arasında hepsinden fazladır. Fakat bu tarz beyitlerin çoğu belki tamamı lugatsal bir sıkıntıya sahiptir. Bu kelimeler o dönemde yaygın olmayan kelimelerdir (Mahcûb, 1345/1966: 18).

Bugün bu tarz hakkındaki düşüncenin yanlış bir kaynağa dayalı olması da mümkündür. Çünkü bir şairin birkaç bin beyitlik manzumesinde birkaç garip yani sıra dışı kelime kullanması muhtemeldir. Eğer bu kelimeleri kullanan şairin şiirini, bu sınırlı sayıdaki beyitler üzerinden değerlendirip onun hakkında fikir sahibi olursak onu sıra dışı kelimeler kullanmaya meyilli bir şair zannederiz. Bu durumda bu hükmün doğru

olmaması kuvvetle muhtemeldir. Bununla beraber, bu tarz beyitlerle karşılaştığımız zaman şairin şiirlerinin toplam sayısını, onun garip kelimelere sahip şiirleriyle ölçüp inceleme yapmak gerekir. O zaman, şairin zamanında bu sıra dışı kelimelerin kullanım sıklığını görebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 19).

Bu bölümde Rûdekî'nin çağdaşları ve ondan önceki şairler incelenecektir. Bu şairler Samanî döneminde yaşayan şairlerdir.

Bu dönemde isimleri mecmua ya da benzeri eserlerde iki üç beytiyle birlikte yer almış, ancak hayatları hakkında başka bilgi bulunmayan şairler de vardır. Bu şairler: İbrâhîm-i Bezzâz, Ahmed-i Bermek, Ahmed-i Mansûr, Ahmed-i Menşûrî, Bârânî, Bedîî, Pervin Hatun, Zamîrî, Bû Âsım, Karîhî, Kâdirî, Fâhir, Gıyâsî, Keşfî, Kazvinî, Lülûî, Muhammed bin Osmân, Mahmûdî, Mukrî, Mihrânî, Mizânî, Mizbânî, Necâdî, Necîbî-i Fergânî ve Yezdânî gibi şairlerdir.

Daha önce ifade edildiği gibi mevcut bilgi ve belgelere göre Farsça şiir, Arapçadaki duruma paralel olarak kaside şekliyle yazılmış ve övgü şiiri olarak başlamıştır. Edebiyatın bu haliyle özellikle Arapçanın Farsça karşısında ezici üstünlüğünün görüldüğü dönemlerde daha hızlı bir ivme kazandığını söylemek mümkündür. Cahiliye ve Emevî dönemi Arap şairleri bikr-i mazmunlarla süslü renkli kasideler nazmediyorlardı. Bu kasideler; Buhterî, İbnü'r-rûmî, İbn-i Mu'tez ve diğerleri gibi şairlerin elinde ustaca işleniyordu. Ancak her dilin, diğer dillere benzemeyen bir ruhu ve özelliği vardır. Bir dilde büyük kabul gören süslü terkipler, mazmunlar ve sanatlar başka bir dilde beğenilmeyebilir. Arapçadaki aruz bahirlerinden birçoğu hoşsa giden makbul bahirlerdir. Eğer bir şair o bahirlerde Arap şairlerini takip ederse ve kendi hünerini göstermek için aruz ilminde birkaç beyit söylese onun zorluğu herkesçe malumdur. Bu durumda talep gören her dil, grameri ve kelimeleri muhakkak o dilin ruhuyla işlemelidir (Mahcûb, 1345/1966: 21).

Farsça şiir, başlangıçta Arap şiirine dayanmış ve onun örneklerini almıştır. Ancak Fars dilini ustaca kullanan şairler, Arapçanın aruz ve belâgât kurallarını kayıtsız şartsız kabul etmemiştir. Bu şairler, Arapçanın kabul gören unsurlarını Farsça şiirde Farsçanın kendi iç dinamiklerine uygun bir şekilde kullanmıştır.

Farsça şiir ortaya çıktıktan bir süre sonra kendini Arap şairlerin gramer ve belâgât kurallarının nüfuzundan kurtardı. Bu dönemde o coğrafyaya uygun bahirler ve vezinler seçildi ve birkaç istisna dışında Arapçada olanlar terk edildi (Mahcûb, 1345/1966: 21).

Örneğin mesnevi ya da Arap ıstılahına göre müzdevic; Farsça şiire uygun, kabul gören ve sevilen şekillerden biriydi. Halbuki Arap şiirinde mesnevi nazım şeklinde latif ve çok beğenilen bir baş yapıt asla ortaya konulamamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 22).

Rûdekî-i Semerkândî'nin şairlik döneminin başı, Muhammed bin Vasîf-i Sistânî'nin son yıllarıyla aynı zamana denk gelmektedir. *Kelîle ve Dimne*, *Arâyisü'n-nefâyis*, *Sindbâd-nâme* ve *Devrân-ı Afîtâb* Rûdekî'nin mesnevilerindedir ve her birinden birkaç beyit bugün eldedir.

Ebu Şekûr-ı Belhî, Rûdekî'nin çağdaşlarından olmasının yanında *Âferin-nâme*'nin dışında üç mesnevisi daha vardır. Bu dönemin başka bir şairi olan Mesûd-ı Mervezî ise ilk manzum *Şâh-nâme*'nin sahibidir (Mahcûb, 1345/1966: 22).

Bu dönemin diğer iki şairi ise Bahtiyârî ve Ebu'l-müeyyed'dir. Bu iki şair de mesnevi nazım şeklinde iki manzumeye sahiptir. Farsça şiire özgü olan şekillerden diğerleri ise dübeyti ve rubaidir.

Her ne kadar rubaiye mahsus olan vezni, Arapça “*La havle vela kuvvete illa billah*” ile ölçseler de hakikatte rubai vezni de Fars dilinde seçimi zor olan ve Arapçada çok dikkat çekmemiş vezinlerdendir. “Dübeyti”nin kendine has vezni ise “*Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'il*” (Hezec bahrinde müseddes maksur veya mahzuf) ayrıca eski bir geçmişe sahiptir (Mahcûb, 1345/1966: 22).

Diğer taraftan Farsça şiir sürekli olarak gelişmekte ve şiirle ilgili olan hususiyetlerde önemli ilerlemeler kaydetmekteydi. Arapça kelimeler daha da azalmış durumdaydı. Farsça konuşan şairler için Kur'an-ı Kerim ayetleri, hadis-i nebevîler, darbülmeseller ve Arapça şiirlerin ilham alınıp iktibas yapılması için seçkin bir kaynak olmasına karşın, Farsça şiirde Arapça unsurların nüfuzu bu dönemde şiirin ve şairliğin başladığı zamana nazaran oldukça azdır (Mahcûb, 1345/1966: 23).

Farsça şiirin konusu, övgü, nasihat ve âşıkâne söyleyişlerden oluşmaktaydı. Bu dönemde şiirin anlam dünyası genişledi. Şairler, eski destanları, kısasları, temsilleri, hikmet-âmiz sözleri ve millî hamasî duyguları nazmetmeye yöneldi. Rûdekî, *Kelîle ve Dimne*'yi ve *Sindbâd-nâme*'yi nazmetti. Mesûdî-i Mervezî, kendi *Şâh-nâme*'sini, Ebu Şekûr-ı Belhî hikmet-âmiz bir eser olan *Âferin-nâme*'yi kaleme aldı. Tüm bunların sonucunda Farsça şiir, Arap şiirinden farklı bir maceraya sahip olma konusunda büyük ilerleme kaydetti (Mahcûb, 1345/1966: 23). Ayrıca bu dönem şiiri genel olarak mutluluğu

merkeze almış, ye's ve bedbînlikten uzak bir söylem geliştirmiştir. Nücum ve tıp gibi ilmi istilahlara kullanımına da bu dönem şiirinde pek rastlanmaz (Şemisa, 1383/2004: 36).

Şairlerin, İran destanlarına, efsanelerine, hikmetlerine ve emsallerine yönelerek bunları şiirin malzemesi haline getirmesi Samanî geleneklerinin takip edilmesiyle oluştuğu söylenebilir. Çünkü Pehlevî dilinde de bazıları günümüze ulaşmış manzum kıssalar vardır (Mahcûb, 1345/1966: 24).

Bu dönemde şair, kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmeye başlar. İlk olarak kasidelerin başında yani nesib, teşbib ve tegazzülde daha sonra da müstakil olarak ifade eder. Bu eğilim sonraki dönemlerde zirve noktasına ulaşır. Örneğin, Unsûrî gibi şairler "Rûdekî-vâr" gazel yazmayı arzular ve kendi gazellerini Rûdekî-vâr görmez (Mahcûb, 1345/1966: 24).

Hicrî 4. yüzyıl (m. 10.), duygusal tasvirler ve gerçekçi tecrübeler açısından Farsça edebiyatın en verimli dönemidir. Aynı şekilde tasvirlerdeki çeşitlilik açısından da durum benzer şekildedir. Bu devrenin şairleri, kendi hayallerini Farsça edebiyata taşımıştır (Talibyan, 1378/1999: 322).

Bu dönemin teşbihleri gerçekçi bir şekilde yapılır. Hicrî 4. (m.10.) asrın sonlarında ve 5. (m.11.) asrın başlarında istiare de sık kullanılır (Mencik ve Firdevsî). Teşhis de gözden kaçırılmayacak derecede kullanılmıştır. Bedî sanatlar itidal sınırındadır ve daha çok lafzî sanatlardan istifade edilir (Şemisa, 1383/2004: 37).

Aynı zamanda şair, şiirde kendi şahsî duygularını ifade ederken gazeli tercih eder ve Farsça şiirde yeni manzaralar, görünümüler oluşturmak için çabalar. Böylece şiirin anlam dairesi genişler. Her şair, kendi yeteneği, tarzı, bilgisi ve tabiatı gereğince bu daireyi genişletir. Ayrıca zühd, şeriat, sûfilik, mantık, hikmet, kelam, dinî inanışlar, ayrılıktan şikayet, kavuşma arzusu, maşukun tavsifi ve övgüsü, tabiat unsurları ve çeşitli yorumlar da şiirde kendine yer edinir. Böylelikle şiir, emir ve vezirlerin övgüsü için bir araç durumuna gelir (Mahcûb, 1345/1966: 24). Ancak Arap şiirinin nüfuzunun Farsça şiirin üzerinden tek seferde kalktığı sanılmamalıdır. Aksine şairler bir taraftan Farsça şiiri kendi görünümüne kavuşturmak için çabalarken diğer taraftan dilin ruhu gereğince bazı alanlarda Arap şairlerini taklit etmeye devam etmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 25).

İran'da, başlangıçtan İslâmiyetin bölgeye gelmesine kadar hiciv pek görülmez. İranlı şairler Arap takipçilerinden kötü ve beğenilmeyen örnekleri kendi şiirinde

kullanmıyordu. Yani şairler, kendi maksadını temin için hicvi bir araç olarak kullanmamıştır.

Bu dönemde şiir ayrıca hicivde de büyük bir gelişim gösterdi. Şairler, bu alanda da kendi hünerlerini gösterirken hiciv Farsça şiire zorluk çekmeden girmiş, hiciv söylemek gitgide şairliğin gereğinden sayılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 25).

Farsça edebiyatın çeşitli dönemleri içerisinde Hâce-i Şîrâz ve İsfehânî gibi çok az şair hicivle uğraşmamış ve kendi kelamını bu hoş olmayan sözlerden korumuştur. Her durumda bu dönemde hicvin ilk örnekleri şairlerin eserlerinde yer bulmuştur. Sonraki dönemlerde de Enverî, Ebiverdî ve Sûzenî-i Semerkândî gibi şairler tarafından hiciv türü olgunluğa erişmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 26).

Antik İran'da ve İslâm'dan önceki dönemde mersiye'nin durumuyla ilgili elimizde çok az bilgi bulunmaktadır. Târîh-i Buhârâ'ya göre İranlı genç şehzade olan "Kîn-i Siyâvûş"un ölümü üzerine vezinli bir şekilde mersiye okunmuştur. Ancak bu okumaların niteliği, onun ahengi ve mersiye'nin icra ediliş tarzı ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 26).

Cahilîye dönemi Arap şairlerin mersiyeleri eldedir. Bu eserler ilk olarak Ebu Abdullâh Muhammed bin Sallâm Cumâhî-i Basârî tarafından *Tabakatü's-su'ârâ* adlı eserde derlenmiştir. Eserde İslam şairleri tabakası ve Cahilîye dönemi şairleri tabakası yer almaktadır. Bu eser, konuyla ilgili olarak elde bulunan en eski eserdir. Basârî, kendi kitabında her tayifeden şaire yer vermiştir (Cahilî ve İslâmî). Şairler on tabakaya taksim edilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 26).

Muhammed bin Sallâm, Cahilîye dönemi şairlerini on tabakaya ayırmış bu on tabakanın başına "Ashâb-ı Merâsî" başlığını eklemiş ve onları da bu on tabakadan ayrı bir tabaka olarak saymıştır (Zeydân, 1335/1957: 123-124).

Bu dönemin şairleri arasında 1-Emir Ebu'l-Hasan Ali bin İlyâs Agâçî-i Buhârî 2-Ebu İshak İbrâhîm bin Muhammed Buhârî-i Cuybârî 3-Ebu Şekûr-i Belhî 4-Ebu Tâhir-i Hüsrevânî 5-Ebu'l-Hüseyn-i Hâricî 6-Ebu'l-Tayyib 7-Ebu'l-'Abbâs Fazl bin 'Abbâs 8-Ebu'l-'Abbâs Mervezî 9-Ebu'l-Müeyyed-i Belhî 10-Ebu'l-Müeyyed Revnakî-i Buhârî 11-Ebu Yahyâ Tâhir bin Fazl-ı Çoganî 12-Bedî-i Belhî 13-Beşşâr Morgazî 14-Bel'amî 15-Türkî Keşî Eylâkî 16-Nişâbûrî 17-Hüceste-i Serahsî 18-Ebu Abdullâh Cafer bin Muhammed Rûdekî-i Semerkândî 19-Sipihri-i Buhârâyî 20-Ebu Tayyib-i Serahsî 21-Ebu Şuayyib Salih bin Muhammed Herevî 22-Ebu'l-Hasan Şehîd-i Belhî 23-Sânî-i Belhî 24-

Tahhârî 25-Şüşterî 26-Gazevânî-i Lükerî 27-Ebu Abdullah Feralâvî 28-Ebu'l-kasım Ziyad bin Muhammed-i Kamerî-i Cürcânî 29-Râbia bint Ka'b 30-Ebu'l-Mesel-i Buhârî 31-Murâdî 32-Mesûd-i Mervezî 33- Marufî-i Belhî 34-Ebu Nasr-ı Farâbî 35-Ebu Abdullah Muhammed bin Sâlih zikredilebilir (Mahcûb, 1345/1966: 27).

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'ye bu şairlerin tamamının birebir katıldığı söylenemez. Zira bu zikredilen şairlerden yaklaşık iki bin beyit geride kalmıştır ve bunların yaklaşık üçte ikisi Rûdekî ve Ebu Şekûr'a aittir.

Bu grup içerisindeki şairlerin bazılarında sadece bir beyit (Bel'amî, Ebu'l-Hüseyn-i Hâricî) bazılarında iki ya da üç beyit (Nişâbûrî, Sipihri, Sâni-i Belhî, Murâdî, Mesûd-i Mervezî) bazılarında da iki ya da üç kıtadan fazlası kalmamıştır. Bu sayılar ise şairlere has sebklerin incelenmesi için yeterli değildir. Bu dönemin sebkinin incelenmesinin temel bölümünü Rûdekî ve Ebu Şekûr oluşturmaktadır.

#### Rûdekî (d.?- ö.941?)

Ebu Abdullah Cafer bin Muhammed Rûdekî-i Semerkândî Farsça şiirin en önemli şairlerinden birisidir. Âl-i Saman sarayının en ünlü şairidir. Hiçbir şair, Fars dilinde nicelik açısından onun şiirlerinin sayısına ulaşamamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 28).

Kaynaklarda Rûdekî'ye “*Üstâd-ı Şâirân, Üstâd-ı Şâirân-ı Cihân, Sultân-ı Şâirân, Sahib-kırân-ı Şâirî, Peder-i Şi'r-i Farsî, Âdemü's-şuara*” gibi lakaplar verilmiştir (Mahcub, 1345/1966: 28; Safa, 1371/1992: 371; Barthels, 1374/1995: 207).

Câmî'ye göre Rûdekî, annesinden kör olarak doğmuştur (Cami, 90). Ancak bu durumun doğruluğu şüphelidir. Çünkü şair, şiirlerinde görme duyusuyla ilgili birçok fiile yer vermiştir (Atalay, 2014: 191):

پوپک دیدم به حوالی سرخس

بانکک بر برده به ابر اندرا<sup>19</sup>

Farsça şiirin olgunlaşmasında Rûdekî'nin tesiri oldukça büyüktür. Devletşâh-ı Semerkândî, Rûdekî için “*Âl-i Saman zamanında Farsça şiir parlaklık bulmuştur. Rûdekî ise bu âlemin önde gelenidir. Ondan önce Farsça dîvân sahibi bir şair duymadım.*” (Devletşah, 1332/1953: 33) der.

<sup>19</sup> Serahs bölgesinde kuş gördüm, sesi bulutlara kadar yükselmişti.

Rûdekî'nin şiiirleri Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin yani hicrî 4. (m.10.) yüzyıl Samanî döneminin kamil örneklerini oluşturmaktadır. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin önemli özelliklerinden olan "Hamasî Rûh" ilk defa onun şiiirinde olgun bir şekilde görülür (Şemisa, 1383/2004: 27).

Ne yazık ki Rûdekî'nin şiiirlerinden geriye kalanlar bin beyitten fazla değildir. Ayrıca ona isnat edilen beyitlerin bir kısmı da başka şairlere de nispet edilmiştir.

Rûdekî'nin şiiirlerinden günümüze ancak bazı parçalar gelebilmiştir. Bunların büyük bir kısmı ise hayatının son dönemlerine aittir. Onun tarafından söylenen şiiirlerle ilgili yedi yüz bin ile bir milyon üç yüz bin beyit arasında rakamlar telaffuz edilmektedir. Ancak bu rakamların mübalağalı olduğu muhakkaktır (Usta, 2013: 550).

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin eski şairlerinin hepsinin eserlerinde az çok mutlu bir ruh hali göze çarpar. Ancak Rûdekî'nin şiiirlerindeki mersiyeler de dikkat çekmektedir (Şemisa, 1383/2004: 27).

Bütün bunlarla beraber geriye kalan şiiirler hakkında bir söz söylemek gerekirse Rûdekî'nin şiiirinin azametinin ve ondaki hayal dünyasının kendinden sonraki şairlere derin bir tesir bıraktığına açıkça müşahade edilebilir (Mahcûb, 1345/1966: 29).

#### **Ebu Şekûr-ı Belhî (d. ? - ö. 333/944-45'ten sonra)**

Bu dönemin ünlü şairlerinden bir diğeri hayatı hakkında fazla bilgi sahibi olunamayan ve hatta doğum ve ölüm tarihi de bilinmeyen Ebu Şekûr-ı Belhî'dir. Sadece Belh'li olduğu ve hicrî 333/944-45 yılında nazmettiği *Âferîn-nâme* isimli bir mesnevisi olduğu bilinmektedir. Bu eseri hicrî 331/942-43 ve 343/954-55 yılları arasında hüküm sürmüş Nuh bin Nasr bin Ahmed bin İsmail-i Samanî adına kaleme almıştır. Ebu Şekûr için kullanılan "Hakîm" lakabından yola çıkılarak onun hikmet konusunda da bir şöhrete sahip olduğu söylenebilir (Geylânî, 1363/1984: 43; Mahcûb, 1345/1966: 30).

Bugüne kadar Ebu Şekûr'a ait toplam 443 şiiir tespit edilmiştir. Bunların 438'i Muhammed Dübir-i Sayyâkî tarafından "*Genc-i Bâz-yafte*" adı altında kitaplaştırılmıştır. Nefisî'nin *Lübâbü'l-elbâb* adlı eserinin bir nüshasında Ebu Şekûr'a ait 5 beyit kaydedilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 30).

Ebu Şekûr'un şiiirleri Rûdekî'nin şiiirlerinden daha güzel değildir. Şekûr'un şiiirlerinin çoğu yani üçte ikisinden fazlasındaki kelimeler nadir kelimelere örnek olarak

ansiklopedilere kaydedilmiştir. Müstakil kıtaları ise Rûdekî'nin kaleme almış olduğu kıtalardan daha az şiirsellik özellikleri taşımaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 30).

### **Şehîd-i Belhî (d.?- ö.927)**

Bu dönemin dikkat çeken bir diğer şairi de Ebu'l-hasan Şehîd bin Hüseyin-i Verrâk-ı Cehudanekî-i Belhî'dir. Rûdekî'den sonra kendi döneminin en çok bilinen şairidir. Arapçayı ve Farsçayı şiirlerinde iyi bir şekilde kullanmıştır (Geylani, 1384/1943: 42).

Belhî, Arap edebiyatında âlim kişiliğiyle, İran edebiyatında ise Farsça şiirleriyle ünlüdür (Geylânî, 1363/1984: 42).

Bu şairden yaklaşık yüz beyit *Lübâbü'l-elbâb*'da, *Tercümânü'l-belagâ*'da ve *Ahvâl ü Eş'âr-ı Rûdekî*'de nakledilmiştir. Bu beyitlerden 5 tanesi Arapça, geriye kalanları ise Farsçadır. Bu şiirler arasında tam bir gazel bulunur. Şehîd'in gazelleri çekici ve latif bir dille yazılmıştır. Bu şiirlerin 5 tanesi mesnevi nazım şeklinde, diğerleri ise rubai, dübeyti, kıta, gazel ve kasidedir. Bunun yanında dağınık bir şekilde bulunan beyitleri de bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 30).

Bu kalan beyitler, Belhî'nin diğer şiirleri ve G. Lazard tarafından yapılan Fransızca tercümeleriyle birlikte *Les Premies Poetes Persans* adlı çalışmada neşredilmiştir (Usta, 2013: 552).

### **Agâçî-i Buhârî (d.-ö.?)**

Agâçî-i Buhârî, bu dönemde yaşayan ve asıl mesleği şairlik olmayan ancak söz söylemede üstat kabul edilen bir kimsedir. Tam ismi Emir Ebu'l-hasan Ali bin İlyas Agâçî-i Buhârî-i Zarûrî'dir. Babası İlyas bin İshak bin Ahmed bin Esed'dir (Mahcûb, 1345/1966: 31).

Agâçî, Arapça ve Farsça olarak şiirler kaleme almış olup dîvânî veya dîvânları bugün elde değildir. Agâçî'nin şiirlerinde, sanat kaygısı ve kendini övme duygusunun ön plana çıktığı görülür (Ateş, 1949: 124). Bu yüzden kendine has bir üslubu vardır.

Agâçî'den kalan şiirlerin yarısı tezkirelerde kayıtlı olan şiirlerdendir. Şairin şiirlerinde kullandığı kelimeler garip ve uygunsuz kelimeler olduğundan şiirde eğreti durmaktadır. Şiirleri müstakil kıta suretindedir (Mahcûb, 1345/1966: 31).

### 1.1.4.1.Nazım Şekilleri

Bu dönemin şiirlerinde görülen müstezadlar ve musammatlar dönemin şekil hususiyetlerini taşıyan türlerden değildir. Bu dönemde terciibend veya terkiibend ya hiç yazılmamış ya da yazılısalar bile henüz ele geçmemiştir. Eldeki şiirler de kaside, gazel, rubai, dübeyti ve mesnevi nazım şekilleriyle kaleme alınmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 97).

#### 1.1.4.1.1.Gazel

Bu dönemde incelik ve akıcılıkla bilinen gazeller, kasidenin başında tegazzül olarak bulunmuş ve bazen de bağımsız olarak söylenmiştir. Unsûrî'nin bilinen şiirlerinin hepsi Rûdekî'nin gazellerini övme ve onun gibi gazel söylemeyi belirtme üzerinedir (Mahcûb, 1345/1966: 87):

غزل رودکی وار نیکو بود

غزلهای من رودکیوار نیست<sup>20</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 327) (Unsûrî)

دلم تنگ دارد بدان چشم تنگ

خداوند دیبای فیروزه رنگ<sup>21</sup>

(Nefisî, 1335/1956: 29) (Yahyâ Tâhir)

#### 1.1.4.1.1.1.Hüsn-i Makta‘

Gazelin son beytinden önceki beyittir. Aşağıdaki şiirde bunun örneği bulunmaktadır:

کلاه و تخت و بتان و دعا و دولت و عز

زبرت وزیر و زپیش و پس و یمین و یسار

شهان رهی ملکان بنده عهد خوش دل شاد

ظفر معین، طرب افزون، تو ایمن، ایزد یار<sup>22</sup>

(Ateş, 1949: 60-61) (Kameri)

<sup>20</sup> Rûdekî'nin gazellerine benzeyen gazeller güzeldir. Benim gazellerim Rûdekî'nin gazelleri gibi değildir.

<sup>21</sup> Benim yüreğim o çekik gözlerin için sıkılıyor. O yârin gözleri firuze renkli bir ipek gibi ilahidir.

<sup>22</sup> Taç, taht, putlar, dua, devlet ve izzet senin başının üstünde, altında, yanında, arkanda, sağında ve solunda. Efendiler köle, zaman güzel, gönül hoş. Zafer muayyen, mutluluk artıcı, sen emniyettesin. Tanrı yardımcısı.

#### 1.1.4.1.1.2.Hüsn-i Matla‘

Gazellerin ilk beytinden sonra gelen beyte hüsn-i matla denir. Aşağıdaki beyitte bunun örneği bulunur:

پیشم آمد با مدادان آن نگارین از کدوخ

با دورخ از باده لعل و باد و چشم از سحر شوخ<sup>23</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 73) (Rûdekî/1054)

ای جان تو در جان همه عالم پیوند

مکروه تو مارا منمایاد خداوند<sup>24</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 134) (Rûdekî/1055)

#### 1.1.4.1.1.3.Reddü’l-Kafiye

Reddü’l-Kafiye, gazel ya da kasidenin ilk mısrasındaki ifade ya da ifadelerin ikinci mısrada tekrar edilmesiyle oluşan bir edebî sanattır (Abdülazim, 1308/1929:10). Aşağıdaki örnekte “âferîd” ifadelerinin tekrarı bu sanata örnek teşkil etmektedir:

رز را خدای از قبل شادی آفرید

شادی و خرمی همه از رز شود پدید

از جوهر لطایف محض آفرید رزا

آنکو جهان و خلق جهان را بیافرید<sup>25</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 79) (Beşar Murgazî)

#### 1.1.4.1.2.Kaside

Kaside, Derî şiirinin en eski nazım şeklidir. Farsça şiir ilk defa bu formda nazmedilmiştir. Gazelin de şekil bakımından kasideyle temel farklılıkları bulunmamaktadır. Bu dönemde kasidenin başlangıcındaki tegazzüllere gazel denildiği ve genellikle onun mahlas beytini okuyarak medh, hiciv veya mersiye ile birleştirildiği bilinen bir durumdur (Mahcûb, 1345/1966: 97).

<sup>23</sup> O maşuk sabahleyin kırmızı şarap renginde olan iki yanak ve iki sihirli gözle beraber hamamdan yanıma geldi.

<sup>24</sup> Ey canı bütün âlemin canı ile bağlı olan, Allah bize senin kötülüğünü göstermesin.

<sup>25</sup> Tanrı, üzümü mutluluktan önce yarattı. Mutluluk daima üzümün sonra belirir. Üzümü özellikle latif cevherlerden yarattı. Üzüm cihanı ve insanları yarattı.

Bu dönemin kasideleri sonraki dönemlerde de olduğu gibi ya tegazzül bölümü olmadan söyleniyordu ya da okuyucunun dikkatini çekmek kastıyla tegazzül yazılıyordu. Bunun her iki şeklindeki örnekler elde bulunmaktadır (*Tegazzüle sahip olan kaside örneği olarak Rûdekî'nin Nûniyye kasidesi, tegazzüle sahip olmayan kasideye ise Ebu Şekûr'un mersiyesi örnek verilebilir*) (Mahcûb, 1345/1966: 97).

#### 1.1.4.1.3. Rubai

Rubai nazmetmek bu dönemin şairlerinin çoğunda görülen bir durumdur. Rûdekî, Şehîd-i Belhî ve Tahir ibn Fazl derinliğe sahip rubailer yazan şairler arasındadır. Dehhoda, *Lugat-nâme*'de Ebu Nasr Farabi'den nakledilen iki rubaide felsefi kavramlar bulunduğunu ifade etmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 98). Buna karşın dübeytin geçmişi rubaiden daha eski zamanlara götürülebilir. Edebiyat kitaplarında bazı dübeytler müseddes olarak hezec bahrinde nazmedilmiştir. Buna "Fehleviyyat" adını vermişlerdir. Bu isim, mezkur türün eskiliğine ve İranlı olduğuna bir delildir (Mahcûb, 1345/1966: 98).

#### 1.1.4.1.4. Mesnevi

Daha önce zikredildiği gibi Farsça şiirin şekillerinden birisi de mesnevidir. İran halkı ve Derî dili konuşanlar birkaç bin yıllık tarihleriyle efsaneleri, hikmetleri, nasihatleri, hamaseleri kendi dillerinin yanı sıra Pehlevî dilinde de nazmetmişlerdir. Derî Farsçasının gelişmesi ve olgunlaşması için uygun sebeplerin var olduğu bu zamanda onları nazmetmek gerekmektedir. Var olan terciibend, terkihibend, dübeyti, gazel ve kaside biçimleri, ahlakî ve hikemî konularda bir destan nazmetmek için hazır değildi. Bu yüzden şairler çeşitli bahirlerde mesnevi söylemişlerdir. Ancak bu dönemdeki mesnevilerden lugatlarda veya tezkire kitaplarında bulunan birkaç beyit dışında bir şey kalmamıştır. Bugün bu dağınık beyitler sayesinde Samanî dönemindeki kültür miraslarını nazmetmek için yapılan büyük faaliyetlerin bir bölümünü anlamak mümkündür. Fakat ne yazık ki bu mesnevilerin nitelik ve niceliğini öğrenebileceğimiz kadar örnekler elimizde bulunmamaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 100).

Bu beyitlerden bazılarının kısa bir kıta veya özet bir hikaye olarak mesnevi şeklinde söylenmiş olması mümkündür. Ancak işin aslı Samanî dönemi şairlerinin mesnevi nazmetmeye büyük bir tesiri olmamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 100).

Aşağıdaki beyitler dönemin mesnevicilerinden ve mesnevilerinden örnekler olup aruzun "Feûlün /Feûlün /Feûlün /Feûl" kalıbıyla nazmedilmiştir:

## Ebu'l-Abbas Mervezî'nin mesnevisi

یکی مردوی رابیاید نخست

که گوید نیوشیده ها را درست<sup>26</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 101)

## Ebu Abdullah Ma'rûfî'nin mesnevisi

وزان پس که بد کرد بگذاشتم

بر او بر سپاسه نه برداشتم<sup>27</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 102)

## Ebu Şekûr-ı Belhî'nin mesnevisi

Aşağıdaki şiirin kalıbı aruzun “Mefâ'îlün / mefâ'îlün / fe'ûlün” kalıbıyla kaleme alınmıştır:

بباید فیلسوفی سخت شیوا

که باشد در سخن گفتن توانا

چراغی را که ایزد بر فرزند

هر آنکس پف کند سلبت نسوزد<sup>28</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 102)

## Belhî'nin mesnevisi

Aşağıdaki beytin vezni “Mef'ûlü/ Mefâ'ilün/ Fe'ûlün”dür:

آن رفتن و آمدن کجا شد؟

کاری بنوا چه بی نوا شد؟<sup>29</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 103)

## Bu Şekûr-ı Belhî'nin mesnevisi

<sup>26</sup> İlk önce bir adam çıksın ve duyduklarını doğru dürüst anlatsın.

<sup>27</sup> Onun yaptığı kötülükten sonra onu bıraktım ve onun yaptıklarına karşı herhangi bir minnettarlık hissi duymadım.

<sup>28</sup> Çok fesahatlı bir filozof olmalı ki konuşmada da becerekli biri olsun. Allah'ın yaktığı ışığı her kim üfürmek isterse onun sakalı yanar.

<sup>29</sup> O geldi ve nereye gitti? Bu iyi iş nasıl oldu da kötü oldu?

Aşağıdaki beyit aruzun “Fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün” kalıbıyla nazmedilmiştir:

چون نیاز آید سزاوارست داد

جان من کریان این سالار باد<sup>30</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 38)

Bu Şekûr-ı Belhî’nin mesnevisi

Aşağıdaki beyit aruzun “Fe’ilâtün / mefâ’ilün / fe’ilün” kalıbıyla nazmedilmiştir:

آب انگور و آب نیلوفل

مرمر ازعبیر و مشک بدل<sup>31</sup>

(Râzî, 1314/1935: 230)

Bu Şekûr-ı Belhî’nin mesnevisi

Aşağıdaki beyit aruzun “Müfte’ilün / müfte’ilün / fâ’ilün” kalıbıyla nazmedilmiştir:

کار بشولی که خرد کیش شد

از سر تدبیر و خرد بیش شد<sup>32</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 38)

Rûdekî’den

Aşağıdaki şiir aruzun “Fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün” kalıbıyla yazılmıştır:

جامهٔ پر صورت دهرای جوان

چرک شد و شد به کف گازران

رنگ همه خام و چنان پیچ و تاب

منتظرم تا چه بر آید ز آب<sup>33</sup>

(Nefsi, 1393/2015: 188-189)

<sup>30</sup> İhtiyaç hâsıl olduğunda bağışçı ol. Canım böyle bir komutana feda olsun.

<sup>31</sup> Yüz suyu ve nilüfer suyu benim için çok iyi kokulardır.

<sup>32</sup> Dağınık işler eğer akılla yapılırsa, tedbir ve akıldan dolayı bereketli olur.

<sup>33</sup> Genç dünya, suretlerle dolu bir gömlek gibidir. Bu gömlek şimdi gömlek yıkayanların eline verilmiş ve yıkanmakta.

#### 1.1.4.1.5. Musammat

Sözlükte “inci dizilen iplik, gerdanlık” anlamındaki “sımt” kökünden türeyen musammat “inci dizisi” demektir. İlk örnekleri Hârûnürreşîd’in saray şairlerinden Ebû Nüvâs’ın şiirlerinde görülen ve Arap edebiyatında daha çok müveşşah adıyla ele alınan musammat, bünyesinde kafiyedaş kelimeler ve söz bölükleri içeren beyitleri tanımlamak için de kullanılmıştır (Pala ve Kılıç, 2006: 233).

بیزارم از پیاله وز ارغوان و لاله

ما و خروش و ناله کنجی گرفته تنها<sup>34</sup>

(Dırahşân, 1364/1986: 30) (Kisâ-yi Mervezî)

#### 1.1.4.2. Şiirin Muhtevası

##### 1.1.4.2.1. Övgü/Medh

Bilindiği üzere Farsça şiir ilk olarak kaside suretinde ve övgü kastıyla başlamıştır. Muhammed bin Vasîf-i Sîstânî, kasidesinde Yakûb-ı Leys’i övmüştür (Mahcûb, 1345/1966: 82).

Farsça şiirin bundan sonraki bütün dönemlerinde memduhun övüldüğü görülür. Bu memduhlar bazen vezirlerden, emirlerden, devlet adamlarından bazen şairin kendi dostlarından, ilim ehlinden, âlimlerden, sanatkârlardan bazen de din evliyâlarından hulefâ-yı râşidînden ve çeşitli mezheplerden oluşmaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 82).

Padişahların saraylarında yer edinen şairler, medîh yoluyla geçimlerini sağlamaktaydı bu sebeple onların dîvânlarının büyük bir kısmı bu tarz kasidelerden oluşmaktaydı. Unsûrî, Ferrûhî, Minûçehrî, Emrî, Mu‘izzî ve diğerleri bu tarz şairlerdendir (Mahcûb, 1345/1966: 83).

Bu dönemden geriye kalan şiirlerden önemli bir kısmı emirlerin ve devlet erbabının övgüsünden oluşmaktadır. Onların arasından sadece Rûdekî’nin tam bir kasidesi örnek verilebilir. Rûdekî’nin kasidesinin matla’ı:

ما در می را بکرد باید قربان

بچه او را گرفت و کرد به زندان<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Kadehten, laleden ve erguvandan bizarım. Bizim feryat ve nalemizden bir kenara çekildi.

<sup>35</sup> Meyin anasını kurban etmek lazım ve onun çocuğunu da tutup hapse atmak lazım.

(Nefsi, 1393/2015: 98)

Bu kaside Emir Ebu Cafer Ahmed bin Halef bin Leys için nazmedilmiştir.

Bu dönem medhleri ile ilgili olarak söylenmesi gereken önemli bir nokta da şairin ya da meddahın kendi memduhunun övgüsünde mübalağaya başvurmamasıdır. Şairin tek maksadı memduhun güzel sıfatlarını dinleyicilere sunmaktır.

Sistân tarihinin yazarı bir kasidesinin zeylinde şöyle der: “*Eğer bir şair kendi memduhunu övdüğünde mübalağa yoluyla onda olmayan vasıfları överse orada bulunanlar hemen itiraz ederler ve onu yalancı ilan ederlerdi.*”, “*ve biz bu şiiri hatırlattık ki her kim bu şiiri okursa onun içinde Cafer’i görür.*”, “*ve bu şiir Horâsân ve Sadat emirlerinin meclisinin içinde Rûdekî tarafından okunduğunda hiç kimse ona şiirin beyti ya da manası konusunda itiraz etmezdi. Hatta herkes aynı ağızdan ‘Cafer hakkında ne tür bir medh yapılırsa yapılsın hep eksik kalıyor’ derdi.*” (Bahar, 1314/1935, C.2: 325).

Hatta şairin bir konuda kendini övmesi de bu dönem şiirlerinde görülen bir durumdur:

ای آنکه نداری خبری از هنر من  
خواهی که بدانی که نیم نعمت پرورد<sup>36</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 90) (Agâçî)

#### 1.1.4.2.2. Hiciv ve Hezl

Kendi memduhlarının övgüsüne Arap şairlerini takiben başlayan Fars şairleri, düşmanlarını hatırd tutmak için de hicve başlamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 84).

Aslında bu iş Arap şairleri taklit yoluyla Farsça şiire de geçmiştir. Bununla beraber İslamiyetten önce İran’da bir şairin; şiirini, düşmanlarını eleştirmek için bir silah gibi kullandığı düşünülmemelidir (Mahcûb, 1345/1966: 84).

Saffârî döneminin şiirinde hicivli beytlere rastlamıyoruz. Görünüşe göre Farsça şiirde hiciv söylemek Samanî döneminde başlamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 84).

Fars dilinde yazan şairler hicivde de medhde olduğu gibi itidalli davranmaktaydı. Hiciv söyleyen şairler eleştiri konusunda çok ileri gitmemeye özen gösteriyorlardı. Bu dönemin hicivli şiirleri arasında nadiren de olsa kötü ifadelerle karşılaşırız. Ancak

<sup>36</sup> Benim hünerimden habersiz olan ey insan! Bilesin ki birisinden para alıp ona yalakalık yapan birisi değilim.

zikredildiği gibi hicivlerin çoğunda edebe riayet eden şairler insafi elden bırakmamışlardır (Mahcûb, 1345/1966: 84).

چرخ فلک هر گز پیدا نکرد  
چون تو یکی سفله دون ژکور  
خواجه ابو القاسم از ننگ تو  
بر نکند سر به قیامت زگور<sup>37</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 90) (Rûdekî)

Bu zamanın şiiirleri arasında Ebu Şekûr'un hicivleri bulunmamaktadır. Ebu Şekûr kendi ömrünü hikmet-âmiz sözlere ve insan sevgisi üzerine harcamıştır.

همیشه کفش و پلش را کفیده بینم من  
به جای کفش و پلش دل کفیده بایستی<sup>38</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 92) (Marûfî-yi Belhî)

#### 1.1.4.2.3. Pend/Nasihât ve Hikmet

Farsça şiiir ilk gelişim ve oluşum zamanında nasihat içerikli şiiirler açısından oldukça zengindir. Bu durum da Pehlevî dilinden alınan kaynakların pend-âmiz olması ve Fars dilli şairlerin bu kaynaklara ilgi göstermesiyle ilgilidir. Zîrâ Arap şiiirinde bu tarz mazmunlara az rastlanmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 89).

Elbette bu ifadelerden Arap şiiirinde hikmeti kapsayan bir söz yoktur anlamı çıkarılmamalıdır. Ancak İranlılar, Farsça şiiirin henüz başlarında *Âferin-nâme*, *Sindbâd-nâme* ve *Kelîle ve Dimne* gibi baştan başa hikmet-âmiz sözlerle örülü eserler ortaya koymuşlardı (Mahcûb, 1345/1966: 89).

Farsça şiiirde bu tür manzumelerin varlığı onun Arap şiiirinin tamamen bir taklidi olduğu iddialarının çürütülmesine delil teşkil etmektedir.

Bu dönemde kaleme alınan şiiirlerde hikmet-âmiz sözlerle örülü olanlar önemli bir yekün teşkil etmektedir. Özellikle Ebû Şekûr'un şiiirlerinde ve Rûdekî'nin *Kelîle ve Dimne* ve *Sindbâd-nâme*'sinde ve dağınık olan birçok beyitlerinde hikmet-âmiz sözler bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 90).

<sup>37</sup> Bu dünya senin gibi alçak birisini hiçbir zaman görmemiştir. Senden dolayı Hoca Ebulkasım kıyamet günü mezarından başını bile kaldıramayacaktır.

<sup>38</sup> Onun elini ve ayağını her zaman görüyorum. El ve ayak yerine gönlü görmek gerek.

عیب باشد به کار نیک درنگ  
 گر شتاب آید ای رفیق ملام  
 عاقبت را هم از نخستین بین  
 تا به غفلت گلو نگیرد دام<sup>39</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 90) (Şehîd-i Belhî)

Bazen de kısa bir ömürdeki mutsuzluklar ve felsefi düşünceler de şiirde ele alınır:

دردا که درین زمانه غم پرورد  
 حیفا که درین بادیه عمر نورد  
 هر روز فراق دوستی باید دید  
 هر لحظه وداع همدمی باید کرد<sup>40</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 90) (Şehîd-i Belhî)

#### 1.1.4.2.4. Tavsîf

Bu dönemin vasıfları arasında herhangi bir zikre değer husus bulunmamaktadır. Diğer alanlardaki sade şiirler gibi süssüz, ince, düşünceden uzak, nazik ve gerçekçidir. Bu dönemin şairi bir şeyi açıkladığı zaman daha çok teşbihe başvurmaktadır. Bu teşbihlerde ise vech-i şebeh (benzetme yönü) daha güçlüdür.

Bu şekildeki tavsiflerin bir kısmında şairler, Arap şairlerden ilham almıştır. Cahiliye dönemi şiirlerinde atların ve develerin vasıflarıyla da sıklıkla karşılaşmaktayız. Bu tarz tavsifler İmru'l-Kays ve onun gibi cahiliye dönemi şairlerin şiirlerinde fazlasıyla bulunur. Aynı zamanda bu gruptaki şairler Arap edebiyat tarihlerinde "atı vasseden şairler" olarak isimlendirilmişlerdir. Bunlar "şiirlerinde fazlasıyla at tavsifleri bulunduran cahiliye döneminin en eski şairlerinden olan *Ebu Du'adü'l-ayâdî* ve Kays kabilesinin en büyük şairlerinden *Tufeyl bin Avfû'l-Ganevî* dir ve bu durum da "*Egani*"de, Kuteybe'nin "*Eş-Şi'r ve's-şu'ara*" adlı eserinde, Ebu Temmâm'ın "*Hamase*" ve bu kitabın *Hatib Tebrizî* tarafından yapılan şerhinde, İbni Selâm'ın "*Tabakâtü's-şu'ara*" adlı eserinde ve diğer kaynaklarda zikredilmiştir.

<sup>39</sup> İyi bir işte gecikmek ayıp bir durumdur. Eğer bir işte acele edilirse onu kınama arkadaşı. İşin sonunu da daha başlangıçtan anla ki ansızın bir tuzağa düşmeyesin.

<sup>40</sup> Bu gamlı dünyada zaman geçirmek derttir. Bu ömür denilen sahrada geçirilen zamana yazıklar olsun. Ondan dolayı ki her gün bu dünyada bir arkadaşın kaybıyla karşılaşılıyor her an bir dostla vedalaşmak zorunda kalıyoruz.

Aşağıdaki şiirde şair, şarabı vafsetmektedir:

زان باده ای که چون به قدح آمد اوزخم  
 یاقوت ازو حجر شد و بیجاده زو شرر  
 بیرون جام بینی از فام آن نشان  
 چون در میان ابر تنک قرصه قمر<sup>41</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 93) (Agâcî)

Aşağıdaki örnekte şairin, maşukun özelliklerini vafsettiği örnek görülmektedir:

دوزخی کیشی بهشتی روی و کد  
 آهوچشی حلقه زلفی لاله خد<sup>42</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 94) (Herevî)

Aşağıdaki örnekte şair, zülfü vafsetmektedir:

به ابر پنهان کرد آفتاب تابان را  
 به سبزه بهفتآن لاله برگ خندانرا<sup>43</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 94) (Cuybari-i Bûhârî)

Aşağıdaki örnekte şair, bağ ve bahçeyi vaffeder:

زبس گل که در باغ مأوی گرفت  
 چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت<sup>44</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 94) (Safâ)

#### 1.1.4.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma

Bu dönem şiirlerinde mersiye geleneği bulunmaktadır. Şairler, kendi dostları, emirler ve şahları için mersiyeler yazmışlardır.

<sup>41</sup> Öyle bir bade ki şarap küpten kadehe geldiğinde yakut, o badenin etkisinden taş olur. Ve akik de o kırmızı taştan kıvılcımını alır. Camın dışındayken o rengi nasıl görürsün? Seyrek bulutlar arasından ayın görülmesi gibi.

<sup>42</sup> Ahlakı cehennemden gelmiş ancak yüzü ve varlığı cennet misalidir. Ceylan gözlü, saçları birbirine bağlanmış ve yanakları da kırmızıdır.

<sup>43</sup> Gürleyen güneşi bulutla gizledi ve o güler yülü laleyi yeşilliklerle gizledi.

<sup>44</sup> Bizim bahçemizi kendine ev yapmış olan o kadar gül var ki ressam çemen manisinin rengini almıştır.

## Murâdî mersiyesi

مرد مرادی نه همانا که مرد  
 مرگ چنان خواجه نه کاربست خرد  
 جان گرامی به پدر باز داد  
 کالبد تیره به مادر سپرد<sup>45</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 76-77) (Rûdekî)

### 1.1.4.2.6. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması

Farsça şiir ilk başlarda Arap şiirini taklit ettiğinden Saffârî dönemi şairlerinin şiirinde Arap edebiyatının etkisi açıkça görülür. Sonraki dönemlerde ise şairler, Farsça şiiri Arap şairlerin taklidinden kurtarmak için çabalamışlardır. Arap geleneklerinin, göreneklerinin, adetlerinin, kültürlerinin ve Arapçanın kaidelerinin etkisinin azaltılması elbette bir anda olmamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 52). Bu durumun gerçekleşmesi için bir hayli zaman geçmesi gerekmiştir. Buna mukabil İranlıların Müslüman olması ve Müslüman olanların Kur'an-ı Kerim'e olan saygısı nedeniyle her daim Arap dilinin Farsça edebiyata nüfuzu olmuştur.

Samanî döneminde genel olarak Arap edebiyatının Farsça edebiyat üzerindeki tesiri kırılmaya çalışılmıştır. Bununla beraber bu dönemden kalan şiirlerde Kur'an-ı Kerim'in ayetlerine, hadislerine, Arapların darbülmesellerine işaret etmek, onların manasını şiirde kullanmak, meşhur Arap şairlerinin isimlerini kullanmak, Arapça kıta ve mısraları Farsça şiirde kullanmak göze çarpan bir durumdur (Mahcûb, 1345/1966: 52).

#### 1.1.4.2.6.1. Kuran-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma

Aşağıdaki beyitte Kur'ân-ı Kerîm'den mülhem olarak Hz. İbrahim'in ateşe atılması hadisesine telmih yapılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 53):

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم  
 در آتش حسراتم فکند خواندی<sup>46</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 53) (Şehîd Belhî)

<sup>45</sup> Öyle bir hocanın ölümü küçük bir olay değildir. O kendi değerli canını atasına geri verdi ve kendi cansız vücudunu anaya bağışladı.

<sup>46</sup> İstersen beni hasret ateşine at, azap mancınığında İbrahim gibiyim.

Aşağıdaki beyitte Kur'ân-ı Kerîm'in 18. suresinin 93. ayetinden alıntı yapılarak Yecuc ve Mecuc hikayesine işaret bulunur:

چو سد یا جوج بایدی دل من

که باشدی غمز گانش را سپرا<sup>47</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 53) (Şehîd Belhî)

#### 1.1.4.2.6.2. Şiirde Hadis, Arapça Atasözü, Mısra ya da Bölümler Kullanmak

Aşağıdaki şiirlerde Arap atasözlerine tesadüf etmekteyiz (Mahcûb, 1345/1966: 53):

سیم دندانک و بس دانک و خندانک و شوخ

که جهان آنک بر ما لب او زندان کرد

اب او بینی گوپی که کسی زیر عقیق

به میان دو گل اندر شکری پنهان کرد<sup>48</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 53) (Lübabü'l-elbab)

بنجشک چگونه لرزد از باران

چون یاد کنم از و چنان لرزم<sup>49</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 53) (EbulAbbas Mervezî)

#### 1.1.4.2.6.3. Zerdüşlük veya Mecûsî Ayinlerine Gönderme

Bu dönemde Farsça şiir üzerine Arap dilinin ve edebiyatının nüfuzu olmasına rağmen dönemin şairleri henüz kendi kadim geleneklerini kaybetmemişlerdi. Bazen bu geleneğin ıstılahlarını şiirlerinde kullanıyorlardı (Mahcûb, 1345/1966: 57):

چه مایه زاهد پرهیز گار صو معگی

که نسک خوان شد بر عشقش وایا رده گو<sup>50</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 57) (Ebu Tâhir-i Hüsrevânî)

<sup>47</sup> Kalbim Yecuc seddi gibi olmalı ve gamzeleri de siperim.

<sup>48</sup> Küçük ve tane tane dişleriyle gülüşü bir hoş, dünya bize onun dudaklarını zindan etti. Dudaklarına bak, sanki akike benzeyen iki gül arasında bir şeker saklar.

<sup>49</sup> Nasıl serçe, yağmur altında titrer durursa seni andıkça ben de öyle titrerim.

<sup>50</sup> Takvalı zahid ibadethanede oturur ve aşkına tefsirleriyle beraber nusuk okur.

#### 1.1.4.2.6.4. Çeşitli İlimlerin Tabirlerini Kullanma

Şairlerin sosyal çevresinin ve kendi bilgilerinin şiir üzerinde bir etkisinin olması normal bir durumdur. Şiirin başlangıç zamanında elbette şairlerin şiirinde kendi bilgilerinin göstermek ve çeşitli bilimsel terimleri kullanmak gibi bir ısrarları yoktu. Çünkü Farsça şiir henüz yeni mazmunları yaratıp onu çeşitlendirecek ve kendi ilmine yönelip ondan istifade edecek kadar gelişmemişti. Ancak Farsça şiir güçlü bir temel bulup olgunlaşma yolunda sağlam adımlar attıkça şiirde çeşitli ilimleri kullanma, yeni mazmunlar yaratma ve ince bir görüntüye sahip olma yaygınlaştı (Mahcûb, 1345/1966: 57).

Minûçehrî gibi bazı şairler, Arap şairlerin dîvânlarını incelemeye başlamış, Enverî gibi bazı şairler de matematik ıstılahlarını ve nücüm terimlerini şiirde kullanmaya başlamış ve Senâî gibi üçüncü kısım şairler, tasavvufu şiirlerine sokarak şiirin seyrini tamamen değiştirmiştir. Samanî dönemi şiiri her ne kadar bu zorlukları yaşamamış olsa da ister istemez şairlerin kendi malumatları yer yer şiirlerine de yansımaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 58).

Rûdekî, içerisi hikmet ve nasihatlerle dolu ve daha iyi yaşamının izlerini bünyesinde barındıran *Sindnad-nâme* ve *Kelîle ve Dimne* gibi bazı kitaplar nazmetmiştir. Ebu Şekûr'un da nasihat, hikmet ve ahlakla donatılmış *Âferin-nâme*'si bu minvalde verilebilecek örneklerdendir (Mahcûb, 1345/1966: 58).

یکی نماند کتون زان همه بسودو بریخت

چه نحس بود همانا که نحس کیوان بود<sup>51</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 82) (Rûdekî)

هفت سالار کاندن بن فلکند

همه گرد آمدند در دو و داه<sup>52</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 146) (Rûdekî)

<sup>51</sup> Şimdi kimse kalmadı dağılıp gittiler. Ne uğursuzdu, sanki Zuhâl'in uğursuzluğu gibi.

<sup>52</sup> Gökyüzünde yedi serdar. Hepsi on ikisinde bir araya geldi.

#### 1.1.4.2.7. Medh

Övgü, bu dönem şiirinde kullanılan bir malzemedir. Bazen sevgiliye bazen de dönemin ileri gelenlerine gösterilen iltifat göze çarpar. Aşağıdaki örneklerde ilk beyitte sevgiliye ikincisinde ise şaha yapılmış övgüler görülmektedir:

به زلف کز ولیکن به قد و بالا راست

به تن درست ولیکن به چشمکان بیمار<sup>53</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 88) (Rûdekî)

همی به عز تو نازند دوستان لیکن

به بی نظیری تو دشمنان دهند اقرار<sup>54</sup>

(Şânâzarî, 1392/2014: 1205) (Kameri-i Cürcânî)

#### 1.1.4.2.8. Şikayet, hikmet, öğüt ifadeleri

Bu dönemde var olan şiirlerde de görülen şikayet, hikmet ve öğüt ifadeleri göze çarpar. Aşağıdaki şiirde, şikayet ve öğütler bulunur:

جهان ما به مثل می شدست و ما می خوار

خوشیش بسته به تلخی و جرمی به خمار

جهان ما بدونیکست و بدش بیش از نیک

گل ایچ نیست ابی خاروهست بی گل خار<sup>55</sup>

(Ateş, 1949: 131) (Kameri-i Cürcânî)

#### 1.1.4.3. Lafzî ve Bedî Sanatlar

Samanîlerin, Horâsân ve Maverâünnehir’de hakimiyetlerini güçlendirdikleri dönemde İslam medeniyeti altın çağındaydı. Abbâsî halifelerinin hüküm sürdüğü yer olan Bağdat’ta edebiyat ve ilim belirli bir seviyeye ulaşmıştı. Abbâsî döneminin ikinci asrında Türk unsurlar halifelik nezdinde büyük ayrıcalıklar elde etmiş ve Türk emirler halifelikte önemli görevler üstlenmişlerdi. Ancak Abbâsî döneminin ilk yüzyılındaki kalkınması İranlı vezirlerin ve emirlerin eliyle gerçekleşmiştir. İbnü’r-Rûmî (ö. 283/897), Buhterî (ö.

<sup>53</sup> Zülüfleri kıvrım kıvrım ama boyu posu dik. Teni salim ama o göz kırpmaları hasta eder insanı

<sup>54</sup> Herkes senin azametini över. Düşmanlar bile senin eşsizliğini ikrar eder.

<sup>55</sup> Bizim dünyamız bir mey gibidir ve biz de mey içenleriz. Dünyanın mestliği bu meyın acılığına tahammül etmeden olmuyor. Biz de bu meyın verdiği humarlık ile suçlanıyoruz. Dünyamız iyilik ve kötülük olarak ikiye bölünmüş ve kötülük dünyada daha fazladır. Ona göre dikensiz herhangi bir çiçek yok ama çiçeksiz bir sürü diken var.

284/898) ve İbni Mu'tez (ö. 296/909) gibi güçlü şairler bu dönemde ortaya çıktı (Mahcûb, 1345/1966: 59).

İbnü'r-Rûmî kendisinden önce kimsenin ulaşamadığı mazmunların ve manaların birçoğunu Arap şiirinden getirmiştir. Ebu'l-Alâ-yı Ma'arrî, Buherî'yi tam ve ölçülü bir şair olarak görmüştür. Mu'tez ise sahip olduğu şairlik yeteneğini bilimsel birikimiyle harmanlayarak birçok kitap telif etmiş güçlü bir şairdir. Mu'tez'in şiirleri bedî sanatların çeşitlerine sahip olması yönüyle dönemin diğer şairlerine nazaran daha seçkin bir konumdadır. Ayrıca Mu'tez ilk defa bedî ilminde Arapça bir kitap kaleme almıştır. Bu kitap kendisinin en önemli eserlerindedir<sup>56</sup> (Mahcûb, 1345/1966: 59).

Farsça söyleyen şairler de kendi şiirlerini geliştirmek için Pehlevîcedeki lafzî sanatlara ilaveten Arap şairlerin metodunu takip etmiş ve Farsça şiiri Saffârî döneminin sadeliğinden kurtarmışlardır.

Arapçadaki bedî sanatların hangi yoldan ortaya çıktığı ve Arapça konuşanların hangi kavmi taklit etmiş olduğu bu konunun dışındadır. Ancak İbni Mu'tez, ondan önce kimsenin Arap dilinde böyle bir kitap ortaya koymadığını ve kitabında konu ettiği sanatları Allah'ın ve rasulün keliminde ve Arap şiirinde bulduğunu ifade etmiştir. Yine aynı mukaddimede eseri yazma gerekçelerini şu ifadelerle ortaya koymaya çalışmıştır: *“Benim bu kitabı telif etmemdeki amacım: Sonradan gelenler öncekileri geçmek konusunda bir şey yapmamışlardır”* (Mahcûb, 1345/1966: 60). *“Onun çağdaşları bedîde iki ya da beş bab ya da daha fazlasında ihtilaf sahibiydiler. Âlimler eski şiirin adını bilmemekle beraber bedî ilimleri bir araya getirmemişlerdi ve hiçkimse bu konuda benim üzerime geçmemiştir”* (Mahcûb, 1345/1966: 60).

Bununla beraber şüphesiz belâgât ve edebiyat kural ve uygulamalarının birçoğu İranlılardan Araplara ulaşmıştır. Bu durum Arapça belâgât ve edebiyat kitaplarının çoğunda dile getirilmiştir. Pehlevî dilinden kalan eserlerde tecnis, seci ve onun gibi sanatlardan bazı örnekler bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 60).

Bedî sanatların ve belâgât ilimlerinin varlığı şiirin gerekliliklerinden olup onun tekamül araçlarındandır. Buna ilaveten İran'ın sahip olduğu eski Pehlevî şiirinde de bu sanatlar görülebilir (Mahcûb, 1345/1966: 61).

<sup>56</sup> Bu kitabı ilk defa “Kitâbü'l-bedi” ismiyle Kratchkovsky 1935 yılında Londra'da neşretmiştir.

Her hâlükârda bu dönemden kalan Farsça şiirde de bedî sanatların örnekleri az değildir. Farsçanın bedî kitaplarının en eskilerine örnek olarak *Tercümânü'l-belâgâ* (Radûyânî) ve *Hadayikü's-seher* (Reşid-i Vatvat) gibi eserler gösterilebilir. Zaten bu zamanın şiirlerinden çoğu bu kitaplardan alınmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 61).

Radûyânî de *Tercümânü'l-belâgâ*'nın mukaddimesinde kendisinden önce Farsçanın bedî ilminde böyle bir kitabın telif edilmediğini söylemektedir (Mahcûb, 1345/1966: 61).

*Tercümânü'l-belâgâ* hicrî 5. (m.11) yüzyıldan önce telif edilmemiştir ve bu yüzyılda da Fars belâgâtiyle ve bedî sanatlarıyla ilgili kitapların örnekleri Arapçaydı. Bütün sanatların isimleri Arapça ifade ediliyordu: *Fi't-teşbihü'l-mercû'*, *Fî i'tirâzü'l-keîâm*, *Fi'l-keîâmü kavle't-temâmî*, *Fi'l-keîâmü'l-câmi'ü'l-mev'izetü ve'l-hikmetü ve's-şekve* vb. gibi (Mahcûb, 1345/1966: 61).

Reşid-i Vatvat, *Tercümânü'l-belâgâ*'dan sonra telif ettiği eserinde bedî sanatlardan her biri için Farsça ve Arapça örnekler vermiştir. Bu başlıktan Fars şairlerin lafzî sanatlarda ve bedî ilimlerde Arap şairlerin sanatlarına yöneldikleri anlaşılmaktadır. Samanî döneminde henüz bedî ve belâgât ilimleri üzerine Farsça bir kitabın yazılmamış olması gayet doğal bir durumdur (Mahcûb, 1345/1966: 62).

Söz sanatları konusunun tasnifinde Cem Dilçin'in "*Örneklele Türk Şiir Bilgisi*" (Dilçin, 2013) kitabındaki tasnif yöntemi dikkate alınmış bunun yanında Menderes Coşkun'un "*Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*" (Coşkun, 2014) ve Yekta Saraç'ın "*Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgât*" (Saraç, 2010a) kitaplarından destek alınmıştır.

#### 1.1.4.3.1.Mecazlar

##### 1.1.4.3.1.1.Teşbih

##### 1.1.4.3.1.1.1.Teşbih-i Tafdil

Benzetme yönü (vech-i şebeh) bakımından benzeyenin kendisine benzetilenden üstün tutulduğu teşbihlere teşbih-i tafdil, teşbih-i mablûb, teşbih-i makûs adı verilmiştir. Aşağıdaki beyitte bunun örnekleri bulunur:

حاتم طایي تويي اندر سخا

رستم داستان تويي اندر نبرد

نی که حاتم نیست با وجود توراد

نی که رستم نیست در جنگ تو مرد<sup>57</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 76) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.1.1.2. Teşbih-i Meşrût

Müşebbehin müşebbehün bihe benzetilmesi bir şarta bağlanmıştır. Mutlak ve mukayyed teşbih, benzeyen ve benzetilenin durumuna göre dört gruba ayrılır. Bunlar: Mutlak-be-mutlak, mukayyed-be-mukayyed, mutlak-be-mukayyed ve mukayyed-be-mutlak'dır (Değirmençay, 2011: 557). Aşağıdaki beyitte de teşbihin gerçekleşmesi bir şarta bağlıdır. Bu şart ilk mısrada servide lâle olması ikinci mısrada ise Mersin ağacında yaban gülü olmasıdır:

به سرو ماند اگر سرو لاله دار بود

به مورد ماند اگر مورد رویداز نسرين<sup>58</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 144) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.1.1.3. Teşbih-i İzmar

Gizli, örtülü benzetmedir. Söyleyenin teşbihi açıkça belirtmeyip dikkat edilmeden farkına varılmayacak şekilde sunmasıdır (Değirmençay, 2011: 557).

اگر دیوانه ابر آمد چرا پس

کند عرضه صبحی جام زر باد<sup>59</sup>

(Mehrin, 1394/2019: 48) (Safâ)

#### 1.1.4.3.1.1.4. Teşbih-i Meknî/Kinâye

Benzetme edatının çıkartılıp benzeyenin benzetilen yerine getirilmesidir (Değirmençay, 2011: 557).

هی گرسه وهی نر گسانش لاله گداخت

به زیر لاله بگداخته نهفته زیر<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Cömertlikte Hatem-i Tâî sensin. Savaşta Rüstem gibi eli olan sensin. Senin varlığınla Hatem cömert değildir. Rüstem de seninle savaşta mert değildir.

<sup>58</sup> Serv, her ne kadar servide lale olsa da serv olarak kalır. Mersin ağacında yaban gülü olsa da o Mersin ağacıdır.

<sup>59</sup> Şeyda bir bulut niye şimdi geldi? Öyleyse zerrin kadehte sabah şarabını sunsun

<sup>60</sup> Yaprakları olmadan nergisleri hep lale eritti. Lalenin altında gizlice muhabbet çiçeği eridi.

(Mahcûb, 1345/1966: 71) (Ebu'l-'Ala-yı Şüşteri)

Bu beyitte kötülük ateşe benzetilerek bir teşbih yapılmıştır:

بدی همچو آتش بود در نهان

که پیدا کند خویشتن ناگهان<sup>61</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 19) (Ebu Şekûr)

“Demirin elması kestiği gibi söz de kalpleri keser” diyen şair güzel sözleri demiri kesen bir elmasa benzetilmiştir:

چو الماس کاهن ببرد همی

سخن نیز دلرا بدرد همی<sup>62</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 19) (Ebu Şekûr)

Hırsın zehire benzetilmesi teşbih örneği olarak karşımıza çıkar:

چو زهری که آرد به تن در گداز

خرد را بدان گونه بگدازد آز<sup>63</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 20) (Ebu Şekûr)

#### 1.1.4.3.2. Anlamla İlgili Sanatlar

##### 1.1.4.3.2.1. Tecâhül-i Ârif

Tecâhül-i ârif, şiir ya da düz yazıda bilinen bir hususun bir nokteye bağlı olarak bilinmiyormuşçasına ifade edilmesiyle alakalı sanattır (Saraç, 2010A: 227). Özetle şairin bildiği bir durumu bilmezliğe gelerek nükte yaratma çabası olarak tarif edilebilir. Şair aşağıdaki beyitlerde, bildiği bir durumu bilmezlikten gelerek bu sanatın hususiyetini uygulamaktadır:

تنت یک وجان یکی و چندین دانش

ای عجبی مردمی تو یا دریایی<sup>64</sup>

(Ateş, 1949: 78) (Rûdekî)

<sup>61</sup> Kötülük birden bire ve kendiliğinde ortaya çıkan bir ateş gibidir.

<sup>62</sup> Hep demiri kesen elmas gibi söz de kalpleri parçalar.

<sup>63</sup> Bedende ateş yapan zehir gibi hırs da ilmi eritir, yok eder.

<sup>64</sup> Birçok ilim bir can ve bir tenle sendedir. Acaba sen halk mısın yoksa deniz mi?

سروست آن یا بالا، ماهست آن یاروی

زلفست آن یا چو گان خالست آن یا گوی<sup>65</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 152) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.2.2.Mura'at-i Nazîr, Tezad

Mura'at-i Nazîr: Sözlükte “uyuşma, kaynaşma, uyum ve uygunluk” anlamlarına gelen itilaf, belâgat ilminin bedî bahsinde yer alan bir terimdir. Buna tenâsüb, münâsebet, tevfiğ, mürâât-i nazîr ve muvâfakat adları da verilmiştir (Durmuş, Pala: 2001: 459). Tezâd ise anlam bakımından aralarında zıtlık bulunan kelimeleri bir ibarede toplamaktır (Saraç, 2010A: 163). Özetle sanat; anlamca birbirine uygun ve zıt kelimelerin kullanımı sanattır. Aşağıdaki beyitlerde anlamca birbirine uygun ve zıt kelimeler kullanılmıştır. “*Âşikâr, Pedîdâr, ‘Adl, Zulm, Muhâlif, Nâsih ve Pinhân*” gibi:

فاتحه بر سر و شاه رود بر آورد

زخمه فروهشت زند و اف به تنبور<sup>66</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 136) (Rûdekî)

پدیدارست عدل و ظلم پنهان

مخالف اندک و ناصح فراوان<sup>67</sup>

(Ateş, 1949: 32) (Kameri-i Cürcânî)

#### 1.1.4.3.2.3.İltifat

Lügat anlamı, yüzünü çevirmek olan iltifat, bir belâgat terimi olarak manzum veya mensur bir sözü birinci, ikinci veya üçüncü şahıs kiplerinden biri ile ifade ederken diğer bir kipe nakletmektir (Saraç, 2010A: 204). Bedî teriminde iltifat iki şekilde gerçekleştirilir. İlkinde şair yokluğa veya muhatabın yokluğunun yansımaya hitap eder. İkinci şekilde ise şair sözünü tamamlamış olmasına rağmen kendi bağımsız cümle, mısra ya da beytini önceki sözlere bağlar. Bu da sözün güzelleşmesine sebep olur. Aşağıdaki beyitlerde de bunun örnekleri görülmektedir:

<sup>65</sup> Selvi midir o yoksa yüksek midir? Ay mıdır yoksa o, yüzü müdür? Zülûfleri midir o yoksa Çevgan mı? Beni midir o yoksa daire mi?

<sup>66</sup> Guguk, Şahrud selvisine kondu. Bülbül tamburun mızrabını bıraktı.

<sup>67</sup> Adalet aşikardır ve zulüm gizli, muhalif azdır ve iyiliğini isteyen de çok.

جز آنکه مستی عشقست ایچ مستی نیست

همین بلات بس است ای به هر بلا خر سند<sup>68</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 80) (Rûdekî)

کاشک تنم باز یافتی خبر دل

کاشک دلم باز یافتی خبر تن

کاشک من از تو بر ستمی به سلامت

آی فسوسا کجا توانم رستن<sup>69</sup>

(Müdbirî, 1375/1996: 75) (Rabi'a-i bint-i Ka'b)

#### 1.1.4.3.2.4. İstidrâk (Anlamlandırma, Telafi etme)

Sözlükte istidrâk “düzeltmek, telâfi etmek, hatayı tamir etmek, kusuru örtmek” gibi anlamlara gelir. Bedî‘ ilminde önceki sözden doğan eksikliği, hatayı veya yanlış anlaşılma ihtimalini istisnaya benzer biçimde ortadan kaldıracak bir kısmın getirilmesine istidrâk adı verilmiştir (Durmuş, 2001: 329). Birini övüyormuş gibi yapıp yerme ya da yeriormuş gibi yapıp övme sanatıdır. Aşağıdaki beyitte de dünyada emirden bir iz kalmasını istemediğini ifade eden şair, emirden izi değil emirin kendisini istediğini ifade etmektedir:

اثر میر نخواهم که بماند به جهان

میر خواهم که بود زنده به جای اثر<sup>70</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 64) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.2.5. Leff ü Neşr-i Müretteb

Sözlük anlamı dürüp toplama ve yayma olan leff ü neşr, iki veya daha fazla kelime veya hükmün zikredilmesinden sonra bunlarla aralarında ilişki olan kelime veya hükümlerin sıralanmasıdır (Saraç, 2010A: 179). Mürettep leff ü neşr ise söylenen ilk kelime veya hükümler ile bunlara karşılık gelen, bunlarla ilişkili unsurların aynı sırayı

<sup>68</sup> Aşkın sarhoşluğu karşısında hiçbir sarhoşluk kalmaz. Belasıyla hoş olan, bu bela yeter sana.

<sup>69</sup> Keşke tenimin, kalbimden haberi olsa. Keşke kalbimin tenimden haberi olsa. Keşke senden kolayca ayrılabilsem. Yazık, nereye kaçabilirim ki!

<sup>70</sup> Emirin eserinin/izinin cihanda kalmasını istemem. Eseri/izi yerine yaşayan bir emir isterim.

takip ettiği leff ü neşrdir (Saraç, 2010A: 179). Aşağıdaki beyitte “dest (el)”, “zebân (dil)”, “zer (altın)” ve “dürr (inci)” kelimeleri birbirleriyle uyumlu kelimelerdir:

دست و زبان زر و در پراکند اورا

نام به گیتی نه از گزاف پراکند<sup>71</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 79) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.2.6.Beyitte İrsâl-i Meseller

İrsâl-i mesel, bir fikri ispat için bir atasözü veya hikmetli bir sözü delil getirmektir (Saraç, 2010A: 277). Aşağıdaki beyitlerin ilk mısralarında irsâl-i meseller görülür:

بخیره سر شمرد سیر خورده گرسنه را

چنانکه دردکسان بردگر کسی خوارست<sup>72</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 72) (Rûdekî)

خلق شود زنشست دراز حلت مرد

که گنده گردد چون دیر ماند آب غدیر<sup>73</sup>

(Ateş, 1949: 85) (Âgaçî)

زلفت هی بیچد و با من بدی کند

نشگفت اگر بیچد هرک او کند بدی<sup>74</sup>

(Ateş, 1949: 84) (Kameri-i Cürcânî)

چه خوش گفت آن مرد با آن خدیش

مکن بد به کس گر نخواهی به خویش<sup>75</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 174) (Rûdekî)

<sup>71</sup> Onun eli ve dili, altın ve incisini saçıyor. Dünyada nâm, boş işle yayılmaz.

<sup>72</sup> Bir kimsenin derdinin başkalarına önemsiz gelmesi gibi tok, aç dik kafalı sayar.

<sup>73</sup> Uzun süre oturan adamın elbisesi eskir ki çok duran su da pis kokar.

<sup>74</sup> Bana kötülük eden karşılığını bulur. Eğer her kötülük eden karşılığını bulsa bu şaşılacak bir durum değildir.

<sup>75</sup> O adam evin hanımına ne hoş söyledi. Eğer kendine yapılmasını istemiyorsan kimseye kötülük yapma.

#### 1.1.4.3.2.7.Haşiv-i Melîh

Cümle arasında asıl maksadın dışında bir söz olduğu belli olmakla birlikte anlamı tamamlayıcı bir yönü bulunan haşivdir (Saraç, 2010A: 89). Aşağıdaki şiirde asıl maksadın dışında olan sözlerin anlamı bozmaması durumu göze çarpar:

زمانه پندی آزاد وار داد مرا  
 زمانه چون نگری سربسر همه پندست  
 به روز نیک کسان گفت تا تو غم نخوری  
 بساکسا که به روز تو آرزومندست<sup>76</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 71) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.2.8.Medh-i Müveccih

Medhlerin makul ve akla uygun şekilde yapılmasıdır. Aşağıdaki örnekte mantık sınırları içerisinde abartıya kaçmadan yapılan medh, bu sanata örnek teşkil eder:

زنام تو نتوان آفرین گسست چنانک  
 گسست نتوان از نام دشمننت نفرین  
 کفت نثار کند زر بر حکیم چنانک  
 هنرت بر تو کند آفرین زمدح نثار<sup>77</sup>

(Ateş, 1949: 77) (Kameri-i Cürçânî)

#### 1.1.4.3.2.9.Hüsn-i Ta'îl

Bir olayı, ifadeye güzellik katacak tarzda kendi sebebi dışında bir sebebe bağlamaktır (Saraç, 2010A: 231). Aşağıdaki beyitte sevgilinin dudağından tattığı şarabı acı bulan şair bir sonraki beyitte bunu caiz kılan bir sebep arayışındadır.

زیاده لب او تلخی است عهده من  
 روا بود که بود تلخ می به از شیرین<sup>78</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 71) (Kameri-i Cürçânî)

<sup>76</sup> Zaman, bana “özgür ol” diye öğüt verdi. Zaman, iyi bakarsan zaten hep bir öğüttür. Bir gün iyilerin yüzüne bakarak “üzülme sakın” dedi. Senin günlerini arzulayıp duran niceleri var.

<sup>77</sup> Düşmanın isminden lanet senin isminden de aferin ayrılmaz. Sanatın, sana övgüden aferin saçtığı gibi elin de sanatkara altın saçar.

<sup>78</sup> Onun dudağının şarabından benim payıma düşen acılıktır. (Senin dudağından gelen) acılık, (benim için) tatlı şaraptan daha iyidir.

### 1.1.4.3.2.10. Temsil

Temsil, bir düşünceyi örnek vererek sembol diliyle açıklamak anlamında bir beyân terimidir. Aşağıdaki beyitte yılan örneği verildikten sonra asıl maksat ifade edilir:

مارا هر چند بهتر پروری  
چون یکی خشم آورد کیفر بری  
سقله طبع مار دارد بی خلاف  
جهد کن تا روی سقله ننگری<sup>79</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 111) (Rûdekî)<sup>80</sup>

کفن حله شد کرم بهرامه را  
کز ابریشم جان کند جامه را<sup>81</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 171) (Rûdekî)

Şair bu şiirde kendi nazarından ahlakî konuları isbat için tahayyüli işler yapmaktadır. Sonuç olarak kendi sanatını ve kudretini de göstermektedir.

### 1.1.4.3.2.11. Edeb-i Taleb

Şiirde edebî istilahlardan bahsedilir. Aşağıdaki örnekte “iktibas etme, fesâhat ve şiir” gibi edebî sanatların kullanılıyor olması bu sanata örnek teşkil etmektedir:

ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر  
نه من غریبم و شاه جهان غریب نواز<sup>82</sup>

(Razavî, 1314/1936: 303) (Ebu Şekûr)

### 1.1.4.3.2.12. Nitelemede İğrak

Bir niteliğin, fiilin veya durumun gerçekleşmesi zor hatta mümkün olmayan dereceye çıkarılarak, abartılarak ifade edilmesidir (Saraç, 2010A: 219). Mübalağa sanatı

<sup>79</sup> Yılanı her ne kadar iyi eğitirsen eğit nihayetinde gözünü çıkarır ve seni kör eder. Şüphesiz yılanın kötü bir yapısı vardır. Sen çabala ve kötülüğüne bakma.

<sup>80</sup> Bu dübeyiti Ebu Şekur’a nisbet edenler de bulunmaktadır (Seyyâkî, 1332/1954: 44).

<sup>81</sup> İpekten elbiseye can versin diye kozası, ipek böceğine kefen oldu.

<sup>82</sup> İktibas etme, fesahat etme ve şiir okuma. Ne ben garibim ne de cihanın şahı garipleri koruyandır.

içerisinde bulunan igrak ise olduğu hiç düşünülmemiş, ama aklen olabilir durumlar için kullanılır (Saraç, 2010A: 220). Aşağıdaki beyitte bunun örneği görülür:

به تیر از چشم نا بینا سپیدی نقطه بردارد

که نه دیده بیاز ارد نه نا بینا خبر دارد<sup>83</sup>

(Ateş, 1949: 63) (Şehîd Belhî)

#### 1.1.4.3.2.13.Tensik-i Sıfat

Sözlükte “sıralamak, inci vb. şeyleri düzgün dizmek, sözün kelimelerini inci dizisi gibi sıralamak” anlamındaki “nesk” kökünden türeyen tensik “düzgün biçimde dizmek” anlamına gelir (Durmuş 2011b: 465). Bu sanatın manaya ve lafza yönelik iki tarafı vardır: Bahsedilen varlığın zihinde oluşturulmasına ve okuyucu tarafından kavranmasına yardımcı olan manaya ilişkin yönü okuyucunun nitelenen varlık üzerinde odaklanmasını sağlar (Saraç, 2010A: 184). Aşağıdaki beyitte dişlerin hususiyetleri sıralanarak bu durum örneklendirilmiştir:

سیم دندانک و بس دانک و خندانک و شوخ

که جهان آنک بر ما لب او زندان کرد<sup>84</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 79) (Velvâcî)

#### 1.1.4.3.2.14.Cem‘

Lugat anlamı toplamak, birleştirmek olan cem, belagat terimi olarak iki veya ikiden fazla manayı bir hükümde toplamaktır. Diğer bir ifadeyle birden fazla şeyin bir hükümde buluşmasıdır (Saraç, 2010A: 173). Şair aşağıdaki mısradan öncelikle Ay, sevgilinin yüzüne benzetilerek cem yapılmış, ardından da şair kendi vasıflarını sayarak tefrik yapmıştır:

ماه گاهی جو روی یار منست

گه جو من کوژپشت وزرد و نزار<sup>85</sup>

(Ateş, 1949: 65) (Kameri-i Cürçânî)

<sup>83</sup> Görmeyenin gözünden beyaz noktayı okunla kaldır. Ne gören incinsin bundan sonra ne de görmeyen anlasın.

<sup>84</sup> Küçük, tane tane dişleri ve gülüşü bir hoş. Bize dünyayı dudaklarında zindan etti.

<sup>85</sup> Ay bazen yârimin yüzü gibidir. Bazen de benim gibi kambur, biçare ve zayıf.

#### 1.1.4.3.2.15.Cem‘ ve Tefrîk

İki şey arasında cem yapıldıktan sonra aralarını tefrik etmeye, yani ikisinin ayrı şeyler olduğunu belirtmeye cem denir. Bu durum, kavramların farklı yönlerini belirtme ile ortaya çıktığı gibi farklar söylenilmeden sadece farklı olduklarının belirtilmesi ile de gerçekleştirilebilir (Saraç, 2010A: 173). Aşağıdaki örnekte Eyüp ile ilgili yapılan benzetmeden sonra kendisini ayırarak tefrîk yapılmaktadır:

خير دهنده كه باريد برسر ايوب

ز آسمان ملخان و سر همه رزين

اگر ببارد زررين ملخ بر او از صبر

سزد كه بارد بر من يكي مگس روين<sup>86</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 79) (Rabi'a Bint-i Ka'b)

#### 1.1.4.3.2.16.Cem ve Taksîm

Cem yapıldıktan sonra cemi meydana getiren şeylerin özelliklerini söylemeye “cem ma'a't-taksim”, yani taksim ile yapılan cem denir. Cem yapıldıktan sonra tefrik, tefrik yapıldıktan sonra da taksim yapılırsa “cem ma'a't-tefrîk ve't-taksim”, yani tefrik ve taksim ile yapılan cem denir (Saraç, 2010A: 173).

چهار گونه کس از من به عجز بنشستند

کزان چهار به من ذره‌ی شفا نرسید

طیب و زاهد و اختر شناس و افسونگر

به دارو و به دعا و به طالع و تعویذ<sup>87</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 79) (Ebu Tâhir Hüsrevânî)

#### 1.1.4.3.2.17.Taaccüb

Şiirde şaşma, hayret etme halidir. Aşağıdaki şiirin son beytinde bunun örneği görülür. Şair, yüreğinin yangınını hayret ederek karşılar:

به گاه خنده نمایی همی دو صف گوهر

<sup>86</sup> Eyyüb'e haber verirler ki göklerden başları altın rengi çekirgeler yağar. Ona altın başlı çekirgeler de yağsa onun sabrındandır. Bana da yağsa yağsa kurşundan sinekler yağar.

<sup>87</sup> Dört çeşit insan hastalığımda yanıma geldi. Bu dördü de bana zerrece şifa vermedi. Tabip, zahid, astrolog ve büyücü. (Birisi) ilaç verdi, (birisi) dua okudu, (birisi) talihime baktı ve (birisi de) büyü yaptı.

تراست گوهر و چشم منست گوهر بار

اگر ز آتش رخسار او نسوزد مشک

چرا ز دور بسوزد هی دل من زار<sup>88</sup>

(Ateş, 1949: 92) (Kamerî)

#### 1.1.4.3.2.18.Suâl ve Cevâb

Şiirde soru sormak ve bu soruların cevaplarını vermekle ortaya çıkar. Aşağıdaki beyitte sorular ve cevapları vardır:

بر که والا چوجه؟ همچون عقاب اندر هوا

بر کریوه را چون چه؟ همچو بر صحرا تریوه<sup>9089</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 80)

#### 1.1.4.3.3.Sözle İlgili Sanatlar

##### 1.1.4.3.3.1.Tarsî‘

Yapı bakımından aynı olan kelime, ibare ve cümlelerin birbirleriyle ilişkili olarak ardı ardına kullanılması sanatıdır (Coşkun, 2014: 240). Aşağıdaki beyitte de ahenk oluşturması açısından birbiriyle uyumlu (Bisyâr-Ayyâr) kelimelerin kullanıldığı görülür:

کس فرستاد به سر اندر عیار مرا

که مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا<sup>91</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 66) (Rûdekî)

همیشه نام اورا آفرین جفت

همیشه عرض اورا مال محرز<sup>92</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 65) (Bedî-i Belhî)

<sup>88</sup> Sen gülerken, iki sıra gevher gösteriyorsun. Senin gözlerinde cevher var ancak benim gözlerim de gevher bâdır. Eğer onun yüzünün ateşinden müşk yanmıyorsa neden benim gamlı yüreğim bu kadar yanıyor?

<sup>89</sup> Yüksekteki civciv nedir? Tıpkı gökyüzündeki kartal gibi. Şu tepe neye benziyor? Tıpkı sahradaki engebeli yol gibi.

<sup>90</sup> Bu beyitte ikinci mısraın vezni yanlışdır.

<sup>91</sup> Ayyar gizlice birini gönderdi. Beni şiirinle sürekli anma dedi.

<sup>92</sup> Her zaman onun nâmı iyi anılır. Her zaman onun sözü kanıttır.

### 1.1.4.3.3.2.İştikak

İştikak, bir kök ile o kökten türemiş bir veya daha fazla kelimenin aynı ibarede bulunmasıdır (Saraç, 2010A: 204). Bu dönemde iştikak sanatı kullanılan bir sanat olarak göze çarpar. Aşağıdaki örnekte “b, d, r” kökünden oluşan kelimelerin kullanımına örnek bulunmaktadır:

اگر ت بدره رساند همی به بدر منیر

مبادرت کن و خامش میباش چندینا<sup>93</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 129) (Rûdekî)

### 1.1.4.3.3.3.Mutâbika (Reddü’l-acüz Ale’s-Sadr)

Şiirde beytin sonunda yer alan kelimenin kendisinden önce tekrar edilmesidir. Kelime anlamı sonu başa çevirmektir. Zira acüz nesirde ibarenin sonu, nazımda ise beytin son kısmı; sadr nesirde cümle başı, nazımda ise beytin başı demektir. Bu sanatta tekrarlanan kelimeler edatla bitişmişse bu edatlar kaldırılabilir veya edat yoksa edat getirilebilir. Bu gibi küçük değişikliklere müsamaha ile bakılabilir. Ayrıca tekrarlanan kelimelerin aynen tekrarlanmayıp aynı kökten olması ya da aynı kökten izlenimi verecek kelimelerden (şibh-i iştikak) olması ile de yetinilebilir (Saraç, 2010A: 263). Aşağıdaki beyitlerde bunun örnekleri görülmektedir:

اگر چه جنگ نوازان لطیف دست بووند

فدای دست قلم باد دست چنگ نواز<sup>94</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 92) (Rûdekî)

نه دانتر آنکس که بالاترست

که والاتر آنکسکه دانترست<sup>95</sup>

(İsfehânî, 1382/2004:13) (Ebu Şekûr)

<sup>93</sup> Sana binlerce dirhemlik kese ulaşsa da sen kendi işine bak, çok da sessiz kalma.

<sup>94</sup> Eğer sazendenin elleri latif olursa sazendenin kalem gibi olan ellerine feda olayım.

<sup>95</sup> Büyük olan illa da bilgin değildir. Ancak bilgin olan illa büyüktür.

#### 1.1.4.3.3.4.Escâ'-ı Mütevâzin

Fasılaların revî harfî yanî sıra vezin itibariyle de aynı olmasına denir (Saraç, 2010A: 257). Aşağıdaki örneklerde fasıla sonlarında bulunan ifadelerin hem revî harfleri hem de vezinleri ortak olması sebebiyle bu sanata örnek teşkil eder:

از جود قبا داری پوشیده مشهر

وزمجد بنا داری بر برده مشید<sup>96</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 132) (Rûdekî)

بسته گیتی ازو بیابد راحت

حسته گیتی ازو بیابد درمان<sup>97</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 103) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.3.5.İbdâ'

Şairler kendi şiirlerinde bedî' bir mazmun ve latif bir mana kullandıklarında bu sanatı ortaya koymuş oluyorlar. Fakat bu durum belagat kitaplarında söz sanatı olarak geçmesine karşın özel bir söz sanatı olarak değerlendirilemez (Abdülazim, 1308/1929: 34).

آنکه نماند به هیچ خلق خدا است

تو نه خدایی به هیچ خلق نمایی

روز شدن را نشان دهند به خورشید

باز مر اورا به تو دهند نشانی

هر چه بر الفاظ خاق مدحت رفتست

یا برود تا به روز حشر تو آنی<sup>98</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 114) (Rûdekî)

#### 1.1.4.3.3.6.Lugaz, Çistân

Edebiyatta ve özellikle şiirde bir sözü veya kavramı açık bir dille anlatma yerine onu ima eden ifadeler kullanarak şiiri veya sözü bir bilmece, hatta bazen bir muamma

<sup>96</sup> Cömertlikten giyilmiş meşhur bir cübben var. Mecdden köle üzerine sağlam bir binan var.

<sup>97</sup> Dünyanın esiri olan ondan derman bulur. Dünyanın hastası olan da ondan derman bulur.

<sup>98</sup> Herkes yok olup gider, yalnızca Allah'tır kalacak olan. Sen Tanrı değilsin ki halka kalmayasın. Gündüzü güneşe delil getirdiler. Yine onu sana delil gösterirler, insanların sözleri ne kadar da övülmüştür. Haşr gününe kadar sen osun.

şekline sokmaya lugaz denir (Durmuş, 2003: 221). Farsça şiirde buna “çistân” dendiği de görülür. Aşağıdaki beyitte “kalem” kelimesi bilmece olarak ifade edilmiştir:

### (Kalem)

لنگ رونده است گوش نی و سخن یاب

گنگ فصیحست، چشم نی و جهان بین

تیزی شمشیر دارد و روش مار

کالبد عاشقان و گونه غمگین<sup>99</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 107) (Rûdekî)

### 1.1.4.4.Redif

Bu dönem şiirinin özellikleri arasında zikredilmesi gereken diğer bir nokta da redifin seçimi ve niteliğidir. Bu yüzyılda Farsça şiirin sadeliğinden dolayı şairler redif seçimine pek önem vermemekte ve kendi şiirlerini ya redifsiz kaleme almışlar ya da sade ve doğal kelimeleri redif olarak seçme yoluna gitmişlerdir (Buved, kerd, ber, ra vb.) (Mahcûb, 1345/1966: 105-106).

ساقی بده آن گلگون قرقف را

نا یافته از آتش از آتش کزتف را

نزدیک امیر احمد منصور

بر کوشک بر این شعر مردف را<sup>100</sup>

(Râzavî, 1314/1935: 197) (Gazvanî-i Lukerî)

کار من خوب کرد بی صلتی

هر که او تمع مالکانه کند<sup>101</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 108) (Ebu'l-Abbas Mervezî)

Rediflerin hepsi doğal ve sade olup yardımcı fiillerle birlikte kullanılmaktadır. Fakat zaman geçtikçe şiirin kendini tekamülü yolunda şairler sade rediflerden vazgeçmiş ve kendi şairlik kudretlerini göstermek için zor rediflere yönelmişlerdir.

<sup>99</sup> Yürüyen bacaktır bu, kulağı yoktur ancak sözleri duyar. Lâldir ama fesahatlidir. Bunda kılıcın keskinliği ve yılanda olan yürüyüş var.

<sup>100</sup> Saki, bize o kırmızı ve soğuk şaraptan ver. O şarap ki ateşten sıcaklık almamıştır (ama) dışarısoğuk olmasına rağmen içimizi ısıtıyor. Ahmed Mansur'un huzuruna bu müreddef şiiri benim tarafımdan götür.

<sup>101</sup> Havâricilerden olan Salâtî'siz de iyi iş çıkardım. Her kim ona tama' ederse köşk sahibi olur.

### 1.1.4.5.Samanîler Dönemi Farsça Şiirde Eskilik İzleri

Bu kabilden alametler şiirde ve nesirde ortak olabileceği gibi sadece şiire özel bir durum da olabilir (Mahcûb, 1345/1966: 31-52):

#### 1.1.4.5.1. Gramerde Eskilik İzleri

##### 1.1.4.5.1.1.Bağlantılı Bir Şekilde “kocâ”nın Kullanımı

Aşağıdaki beyitlerde Farsça “nerede” anlamına gelen “kocâ” kelimesinin beyit içinde bağlantılı bulunduğu kelimelerle birlikte farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanıldığı görülür:

هـی نـسازد با داغ عاشقی صبرم

چنان کجا بنسازد بنانج باز بنانج<sup>102</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 32) (Şehîd-i Belhî)

آن کجا سرت بر کشید به چرخ

باز ناگه فرو بردت به خرد<sup>103</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 32) (Ebu Tahir-i Hüsrevânî)

وان سنگ را بیافت کجا مهر کرده بود

بر کند مهر و دل به برش بر هـی تپید<sup>104</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 32) (Beşşâr Morgzevî)

##### 1.1.4.5.1.2.Îdûn ve İder Kullanmak

Îdûn (böyle, böylesine, şimdi) ve îder (burada, işte) eski Farsçada çarşı pazar dilidir. Esasında şiir dili içerisinde bulunmayan bu kelimelerin şiir diline girmesi bu üslubun zamanına denk gelir:

زدشمن گر ایدون که یابی شکر

گمان بر که زهرست، هر گز مخور<sup>105</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 33) (Ebu Şekûr-i Belhî)

<sup>102</sup> Herkes aşkın kavurucu ateşine sabredemez. Tıpkı aynı kocaya sahip iki kadın gibi

<sup>103</sup> Başın göğe erse de felek ansızın boynunu büker.

<sup>104</sup> Nerede mühürlendiği bilinmeyen o taşı bulmuştu. Taşın mührünü kırdığında kalpten bir ışık saçıldı.

<sup>105</sup> Düşmandan sana şeker bile gelse bil ki o zehirdir ve asla yeme

ور ایدون که پیش تو گویم دروغ

دروغ اندر آرد سر من به یوغ<sup>106</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 33) (Ebu Şekûr-i Belhî)

#### 1.1.4.5.1.3.Elif-i ıtlakın yoğun kullanımı

Bu dönem şiirlerinde ıtlak elifinin yoğun bir kullanımı söz konusudur. Şiirlerde ikinci mısraın son harfinin harekesi fetha olması halinde bu harekeyi biraz uzatmak için harfin sonuna yazılır. Adına da “ıtlak elifi” denir (Akdağ, 1984: 4). Şiirdeki ıtlak elifi yumuşak ve sesi salıveren bir tonda gizli sesle seslenme ve ahengi sağlama amacıyla kullanılır. Aşağıdaki beyitler bu duruma örnek teşkil etmektedir:

بیاموز هر چند بتوانیا

مگر خویشتن شاد گرانی<sup>107</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 33) (Ebu Şekûr)

سپری شد زمان خسروانا

که کام خویش راندند در جهان<sup>108</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 33) (Mesûd-ı Mervezî)

#### 1.1.4.5.1.4.Mısraların ya da Beyitlerin Başında Atıf Harfleri Kullanma

Bu dönemdeki şiirlerde bir gelenek olarak mısra ya da beyit başlarında atıf harflerinin kullanıldığı görülür. Aşağıdaki örneklerde de sık kullanılan bağlaçlardan olan “vav”ın mısra başlarındaki kullanımları bulunmaktadır:

همان که درمان باشد به جای درد شود

وباز درد همان کز نخست درمان بود<sup>109</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 82) (Rûdekî)

سخن تا نگویی تو انیش گفت

و مر گفته را باز نتوان نهفت<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Eğer sana yalan söylersem yalanla beraber başıma bir sopa iner.

<sup>107</sup> Kendini mutlu etmek ve değerli görmek istersen, her neye gücün yeterse onu öğren.

<sup>108</sup> Zaman, şahlara siper oldu ve onlar dünyada hükümlerini sürdürdüler.

<sup>109</sup> Esasında derde derman olan da öncesinde dert olandır.

<sup>110</sup> Bir sözü dile getirmediğin söyleme imkanın vardır. Ancak söylenen bir sözü artık gizleyemezsin.

(Mahcûb, 1345/1966: 34) (Ebu Şekûr)

#### 1.1.4.5.1.5. Pehlevî Tesiri Altında Doldurma (işbâ‘) Vavı ve Diğer Harekeler

Dolgu (işbâ‘) “vâv”ı şiirde vezni denkleştirmek için kelimenin bünyesine eklenen ziyade bir harftir: ”فأنظر ← فأنظور، برقع ← برقوق” gibi. Bu vav ilk mısra sonu tef‘ilesi demek olan aruz ile ikinci mısra sonu tef‘ilesi olan darbına gelirse ıtlâk (kafiye, sıra) “vâv”ı diye anılır (Durmuş, 2012: 576).

هفت سالار اندرین فلکند

همه گرد آمدند در دو و داه<sup>111</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 146) (Rûdekî)

که بر آب و گل نقش ما یاد کرد

که ماهار (=مهار) در بینی باد کرد<sup>112</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 172) (Rûdekî)

#### 1.1.4.5.1.6. Arapçada Cem’ Sayılan Kelimelerin Sonuna Cem‘-i Farsî Alametleri Getirme

Esasında Arap dilinde çokluk anlamında kullanılan kelimelerin sonuna Farsça çokluk eki olan “hâ”nın getirilmesi bu dönemde karşılaşılan bir durumdur. Aşağıdaki beyitte fazilet kelimesinin çoğulu olan “fezâil” kelimesine Farsça çokluk eki olan “hâ” getirilmiştir:

به بستان فضایلها مهنا

به میزان بدیهستان ممیز<sup>113</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 37) (Bedî-i Belhî)

#### 1.1.4.5.1.7. Şiirde Arkaik Kelimelerin Kullanımı

Bu dönem şiirlerinde arkaik kelimelerin kullanımını göze çarpmaktadır. Bunlar da genellikle kelimenin Pehlevîcedeki haline yakın bir şekli kullanılır. Aşağıdaki beyitlerde Farsça arkaik kelimelerin beyit içindeki kullanımları verilmiştir. Beyitlerin altında ise arkaik kelimeler belirtilmiştir:

<sup>111</sup> Yedi yiğit feleğin içindekiler./ On iki ayda toplanmışlar.

<sup>112</sup> Su ve çamur üstüne resmimizi nakşetti. Rüzgarı da emri altına aldı.

<sup>113</sup> Arzularımızın ortada görüldüğü gibi bostanda da faziletler hazır.

**(Arkaik kelimeler)**

گر بگشاید زفان به علم و به حکمت

گوش کن اینک به علم و حکمت لقمان<sup>114</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 101) (Rûdekî)

زفان=زبان

ان بنا گوش کز صفا گوئی

بر کشیدست والگونه به سیم<sup>115</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 37) (Şehîd Belhî)

والگونه=گلگونه.غازه

**1.1.4.5.1.8.Doğrudan Pehlevî Diline İşaret**

Bu dönem şiirlerinde kelimelerin Pehlevîcedeki kullanımlarına yer verildiği gibi bazen doğrudan Pehlevî diline işaret de görülür. Aşağıdaki beyitte doğrudan Pehlevîceye işaret edilmiştir. Pehlevî dilini bilmeyen birisinin Ceyhun ile Maveraünnehir'i birbirine karıştırabileceği ifade edilmektedir:

و گر پهلوانی ندانی زبان

وَزَز رود را ماوراالنهردان<sup>116</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 175) (Rûdekî)

**1.1.4.5.1.9.Şeddeli Kelimelerin Şeddesiz, Şeddesiz Kelimelerin Şeddeli Kullanımı**

Rûdekî ve çağdaşlarının yetenekli olmasına rağmen dönemin başlangıç dönemi olması sebebiyle bazı eksiklikler görülebilmektedir. Şeddeli kelimelerin şeddesiz ve şeddesiz kelimelerin şeddeli kullanımının yanında uygunsuz vezin seçimleri de göze çarpar. Bu durum hem Fars dilinin değişiminden hem de şiirin henüz olgunlaşmamasından kaynaklanan bir durumdur. Bu minvalde aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkar:

-Mısraı okurken ahengin dışına çıkmak.

<sup>114</sup> Lokman, ilim ve hikmetten konuştuğunda, onun ilim ve hikmetine kulak ver.

<sup>115</sup> O safadan bir söz söyleyince gümüşten gül yanakları gerildi.

<sup>116</sup> Eğer Pehlevîceyi bilmezsen Ceyhun/Amuderya'yı Maveraünnehir zannedersin.

- Aruz veznini aşmak.
- Vezne uymak için şeddesiz kelimeyi şeddeli yapmak.
- Vezne uymak için şeddeli kelimeyi şeddesiz yapmak.
- Sonraki dönemlerin tabiatına uygun bahirler seçmek.
- Farsça konuşanların zevkine uymayan bahirler seçmek (İlmî olmayan bir adlandırmayla “*Bahr-i Nâ-matbû*” tabiata uymayan bahirler).

Aruzcular ve şiir eleştirmenleri tarafından bu özellikler sonraki yüzyıllarda eleştiri konusu yapıldı ve bu durum şiirin kusurlarından sayıldı. Fakat bu özellikler bugün bize göre birer eskilik alametidir.

Bu durumda zikredilmesi gereken başka bir nokta da İslam’dan önceki şahların saray adabını takip eden şairlerin kendi şiilerini saraylarda musikiyle birlikte hoş bir ses ve ahenkle okumasıdır.

Rûdekî ve Ferrûhî her ikisi de hoş sese sahip iyi çeng çalabilen şairlerdi. Şairin o zamanda nağme ve musikiyle birlikte dinleyiciye sunduğu şiir kulaklara hoş geliyordu. Bugün ise biz aynı beyitleri ahenginden ve makamından habersiz bir şekilde okuduğumuzda onu garip ve uygunsuz olarak karşılayabiliyoruz.

#### 1.1.4.5.1.9.1.Şeddesiz Kelimenin Şeddeli Kullanımı

Bu dönem şiirinde muhaffef olan kelimelerin şeddeli kullanımları görülür. Şems-i Kays bu tür kullanımları büyük bir hata olarak saymıştır. Aşağıdaki beyitlerde “eyy” ve “zelle” kelimeleri şeddeli olarak okunmaktadır:

ای دریغا که خردمند را

باشد فرزند و خردمندی<sup>117</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 114) (Rûdekî)

بانک زله کرد خواهد کز گوش

وانچ نا ساید به گرما از خروش<sup>118</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 155) (Rûdekî)

<sup>117</sup> İlimden yoksun evladı olan o bilgine yazık.

<sup>118</sup> Kederli feryat kulakları sağır edecek ve feryadın harareti hiç dinmeyecek.

### 1.1.4.5.1.9.2.Şeddeli Kelimenin Şeddesiz Kullanılması veya Kelimedden Bir Harfi Kaldırma

Aşağıdaki örneklerde de yine hata olarak görülen kelimedden bir harfi çıkarma durumu görülür. Örneklerin yanında kelimelerin asıl halleri verilmiştir:

انچه با رنج یافتیش و به ذل

تو به آسانی از گزافه مدیش<sup>119</sup> (=مدهیش)

(Nefisî, 1393/2015: 94) (Rûdekî)

خویش بیگانه گردد از پی سود

خواهی آروز مزد کمتر دیش<sup>120</sup> (=دهیش)

(Nefisî, 1393/2015: 94) (Rûdekî)

### 1.1.4.5.1.10.Temenni ve Şart “Ya”sı

Dönem şiirinde harflere yeni anlamların yüklendiği ya da harflerin farklı anlamlar kazandığı görülür. Aşağıdaki beyitlerde “ya” harfi eklendiği yerlerde şart anlamını sağlamaktadır:

اگر علم را نیستی فضل پر

به سختی نجستی خردمند خر<sup>121</sup>

(İsfehânî, 1382/2004 :16) (Ebu Şekûr)

نیاید جهان بر تو ور پایدی

ازو هر بدی کایدی شاید<sup>122</sup>

(İsfehânî, 1382/2004:120) (Ebu Şekûr)

### 1.1.4.5.1.11.Mef'ûl-i Gayr-i Sarihin (Belirtisiz Nesne) Önüne İki İzafe Harfi Getirmek

Fars dilinde mef'ûlü (nesneyi) kullanmak için bir harfi izafe vasıtasıyla ondan önce getirmek gibi genel bir kaide bulunmaktadır. Bu genel kaide yaklaşık olarak hicrî 7.

<sup>119</sup> Büyük zahmet ve zilletle elde ettiğini öyle kolayca verme.

<sup>120</sup> Yabancı birisi kendi çıkarları için insanla yakın durabilir. İstersen o gün sen ona daha az imtiyaz/karar ver.

<sup>121</sup> İlim sahibinde fazilet yoksa bu kirlilik sonunda âlimi eşek eder.

<sup>122</sup> Sen dünyada kalsan da dünya sana kalmaz. Ondandır her ne kötülük gelirse gelsin hakedersin.

(m.13) yüzyıla kadar revaçta olmakla beraber Sa'dî'nin şiirlerinde de görülen bir durumdur.

به حجاب اندرون شود خورشید

گر تو بر داری از دو لاله حجیب<sup>123</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 69)

سخن شیرین از زفت نیارد بر

بز به بیج بر هر گز نشود فریه<sup>124</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 107) (Rûdekî)

شجاع آنکه دل را شکیبیا کند

به آشفتن اندر مدارا کند<sup>125</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 15) (Ebu Şekûr)

#### 1.1.4.5.1.12.İsme İzafe Harfini Eklemek

Genellikle terkeb-i izafenin her iki parçası isimdir. Ancak bazen Farsça edebiyatta izafe terkebini, izafet harfinden ve isimden meydana geldiğini görüyoruz. Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'i ve Esedî-i Tûsî'nin *Germşasp-nâme*'si gibi eserlerde bunun birçok örneğine rastlamaktayız.

Bu tarz terkebini örnekleri Samanî döneminden kalmaktadır:

بر هر سخن باز گویا رسد

چنان کاب دریا به دریا رسد<sup>126</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 14) (Ebu Şekûr)

همه چیز هست ز چیز کسان

چو بیرون روی باز ایشان رسان<sup>127</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 20) (Ebu Şekûr)

<sup>123</sup> Sen iki lale arasından sakladığını çıkardığında güneş örtülerin arkasına saklanır.

<sup>124</sup> Güneş örtünün arkasında saklanır. Eğer sen dudaklarındaki örtüyü kaldırırsan, ağırlığından şirin bir söz dökülmez. Fısıldaşmalar ise hiçbir zaman ağır olmaz.

<sup>125</sup> Cesur, kalbine sabrı öğretendir. Kargaşa içinde mutedil olsun.

<sup>126</sup> Her güzel söze sıra gelir. Öyle ki denizin suyu denize ulaşır.

<sup>127</sup> İnsanların verdikleri seni sen yapar. Dışarıya çıktığında yine karşına insanlar çıkar.

#### 1.1.4.5.1.13.Üçüncü Tekil Şahıs İçin “Ş” Zamirini Kullanmak

Üçüncü tekil şahısta birleşik (d) harfi zamirleri sadece muzari fiilde kullanılır ve üçüncü tekil şahıs mazi fiilinin şahsının zamiri değildir. Ancak Tahran gibi bazı noktalarda konuşma dilinde bazen üçüncü tekil şahsa bir mazi-i mutlak zamiri yani (ş) gelir. (Reft-refteş/ Goft-gofteş/ kerd-kerdeş) Bu şekil söz söyleme tarzı bazı Farsça konuşanlar nezdinde garip ve kurala aykırı gibi görünse de eski eserlerde zaman zaman (ş) zamirine raslanmaktadır.

Fahredden Esad Gürgânî'nin *Vîs u Râmin* adlı eserinde bu tür kullanımlara rastlanır:

ندادش پاسخ و بر من بر آشفت

چنین گفت و چنین گفت و چنین گفت<sup>128</sup>

(Gürgânî, 1337/1959: 49) (*Vîs u Râmin*)

#### 1.1.4.5.1.14.Bazı Kelimelerin Değişimi

Aşağıdaki beyitte geçen “nilüfel” kelimesinin esası “nilüfer”dir. Dönem şiirinde bunun gibi bazı kelimelerin farklı şekillerde kullanıldığı gözlemlenebilen bir durumdur. Beyitte ise bu kelime değiştirilmiş olarak kullanılır:

آب انگور آب نیلوفل (=نیلوفر)

مرمرا از عبور و مشک بدل<sup>129</sup>

(Râzavî, 1314/1935: 230) (Bu Şekûr)

#### 1.1.4.5.1.15.İki Manaya Gelen Tek Kelime Kullanımı

Dönem şiirinde iki manaya gelebilen kelimelerin tek kelime ile karşılanması sık karşılaşılan bir durumdur. Aşağıdaki beyitte “nîz” kelimesinin iki manası da kullanılmıştır. İlk mısradaki “asla” anlamında ikinci mısradaki ise “ayrıca” anlamında kullanılmıştır:

نه آن زین بیازرد روزی بنیز (=هرگز)

نه این را از آن اندهی بد بنیز (=نیز)<sup>130</sup>

(Râzavî, 1314/1935: 224) (Bu Şekûr)

<sup>128</sup> Bana cevap vermedi ve beni perişan etti. Şöyle dedi böyle dedi şöyle dedi.

<sup>129</sup> Üzüm suyu ve nilüfer suyu, benim için güzel kokuya ve müşke bedel.

<sup>130</sup> İyilik sana hiçbir zaman eziyet etmez. İyilikten de pişmanlık ve keder çıkmaz.

#### 1.1.4.5.1.16.Kelimelerin ve Cümlelerin Tekrarı

Pehlevî dili, bir konunun nakli esnasında aynı kelimelerin tekrarından ibarettir. Bu çeşit tekrarlar Pehlevî dilinde (Avesta ve Antik Farsça gibi diller de dahil) yaygın bir metottur. Oradan eski Derî Farsçasına geçmiştir. Ancak sonra gelenler bu metodu güzel bulmayarak kullanmadılar.

Şehîd'in gazelinde iki mısra birbiriyle aynı olmakla beraber birer kelime değişikliğe uğramıştır:

ترا اگر ملک چینیان بدیدی روی

نماز کردی و دینار را پراگندی

ترا اگر ملک هندوان بدیدی روی

سجود کردی و بتخانهاش بر کندی<sup>131</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 49)

#### 1.1.4.5.1.17.Saht Kelimesi Yerine Sa‘b Kelimesinin Kullanımı (Arkaik)

“Saht” ve “sa‘b” kelimeleri aynı anlama gelen iki kelimedir. Ancak “Sa‘b” kelimesi “Saht” kelimesinin arkaiki durumundadır:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی

که هرگز از تو نگردم نه بشنوم پندی<sup>132</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 50) (Şehîd Belhî)

#### 1.1.4.5.1.18.“Bâyesten” ve “Şâyeste”nin Çeşitli Kipleri

Hicrî 5. ve 6. yüzyıllardan (m.11-12) sonra “bûden” muzari fiilinin muhtelif zamirlerinin kullanımı, onun 3. tekil şahıs istisnası ile (Yani “bovem, bovî, bovîm, bovîd, bovend” zamirleri gibi) terk edilmiş ve bunların yerine “başem, başî, başîm, başend” kullanılmaya başlamıştır. Bu kelimeler görünüşte “başîden” mastarındandır. Ve yine muzari fiilinin 3. tekil şahsının dışında “bâyesten ve şâyesten” mastarlarından muzari fiilinin 3. tekil şahsı kullanılır (Bâyed ve şâyed). İlk olarak iltizam kaydı suretinde kullanılmış ve sonra şüphe edatı şeklinde “tereddüt” manasını almıştır. Bu iki mastarın

<sup>131</sup> Eğer Çinlilerin mülkünü elde edersen namaz kılıp dinarları paylaş. Eğer Hintlilerin mülkünü elde edersen secde et ve onların puthanelerini yık.

<sup>132</sup> Senin canın adına ant olsun ki bu zor bir anttır, asla sensiz kalmayayım ve senin nasihatlerini duymayayım.

geriye kalan kipleri ise “Bâyem, bayî, bayîm, bayîd, bayend; şâyem, şayî, şayim, şayîd, şayend” az kullanılmıştır.

Özetle Samanî zamanından kalan şiirlerde bu terk edilmiş kiplerin örnekleri sınırlı sayıdadır:

کی خدمت را شایم تا پیش تو آیم

با این سرو این ریش چو باغنده حلاج<sup>133</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 50) (Ebu'l-Abbas)

تو شب آیی نهان بوی همه روز

همچنانی یقین که شب یازہ<sup>134</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 50) (Ebu Abdullah Feralâvî)

#### 1.1.4.5.1.19. Küçültme Eki Olan “Kâf” Zamirinin Kullanımı

Farsçada “kâf” zamiri eklendikleri kelimelerde farklı anlama gelebilmektedir. “Kâf” harfi kelimeye bazen tahkir bazen de tahbib anlamı katmak için kullanılır. Örneğin aşağıdaki beyitte gülme eyleminin sonuna izafe edilen harf ona şirinlik anlamı katmıştır:

ترك از درم در آمد خندانك

آن خوبروی چابك مهمانك<sup>135</sup>

(Râzî, 1314/1935: 113) (Rabia)

زلفينك او بر نهاده دارد

بر گردن هاروت ز او لانه<sup>136</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 148) (Rûdekî)

#### 1.1.4.5.2. Muhtevada Eskiye Gönderme

##### 1.1.4.5.2.1. Farsça Yön İsimlerinin Kullanımı

Farsça yön isimlerinin (Horâsân=Maşrık-Horverân, Horberân, Hâverân, Hâver=Magrib-Bahter (Pehlevî dilinde Apahter)=Şimâl-Nimrûz=Cünûb) zaman zaman

<sup>133</sup> Ne zaman hizmetine layık olurum ve ne zaman gelirim yanına? Saçı ve sakalı hallacın pamuk ipi gibi ağarmış bir şekilde.

<sup>134</sup> Her gece gizlice yanıma geliyorsun. Tıpkı bir yarasa gibisin.

<sup>135</sup> Türk, kapımdan gülümseyerek girdi. O güzel yüzlü kıvrak misafir.

<sup>136</sup> Harut misali sihirli bir vadi olan zülüflerini yanına atmış.

birbirine karıştığı görülür. Yön isimlerini söyleyenler veya yazarlar bazen doğru bazen de yanlış kullanmışlardır. Bundan yaklaşık on yüzyıl önce kaleme alınmış olan Firdevsî'nin Şâh-nâme'sinde de bu isimler bazen doğru bazen yanlış kullanılmıştır. Esedî-i Tûsî *Gerşaspnâme*'de Hâver'i (Doğu) her yerde Magrîb (Batı) manasında kullanmıştır. Ancak Bahter'i (Batı) de Maşrîk (Doğu) yerine kullanmıştır.

Bu durumun örnekleri kendi başlığı altında zikredilecektir. Bu dönemin şairleri arasında Rûdekî'nin şiirlerinde bu yönlerin doğru bir şekilde kullanıldığı görülmektedir:

مهر دیدم با مدادان چون بتافت

از خراسان سوی خاور می شتافت<sup>137</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 153)

از خراسان بروز طاووس وش

سوی خاور می خرامد شاد و کش<sup>138</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 153) (Rûdekî)

#### 1.1.4.5.2.2. İslamiyet Öncesi İran Kahramanlarına İşaret

Bu dönemlerde henüz İran'ın hamaset içeren millî anlatıları kaleme alınmamıştı. Dağınık rivayetler şeklinde satırdan satıra İranlı köylüler arasında nakledilmekteydi. Bu zamanda nazmedilen Mesûdî-i Mervezî'nin *Şâh-nâme*'sinden sadece üç beyit bugün elimizdedir. Onun niteliği ve niceliği hakkında tam bir bilgi sahibi olmadığımız için hakkında hüküm vermek zordur. Hicrî 346/957 yılında tedvin edilen mensur bir mesnevinin ön sözünde Derî nesrinin en eski örneklerinin görüldüğü bilinmektedir.

Her durumda İran'ın hamaset içeren millî anlatılarını derleme ve bütün zamana hâkim bir şekilde söyleme görevi Firdevsî'ye düşmüş durumdaydı. Firdevsî, ya Rûdekî'nin öldüğü yıl ya da ondan sonraki yıl dünyaya gelmişti.

Bu dönemdeki şairlerin İran'ın İslamiyet öncesi kahramanlarına işaret etmesi onların gönülden kadim İran değerlerine bağlılığını gösterir. Aşağıdaki beyitlerde Sâm'dan, Rüstem'den, Süleymân'dan ve Dehhâk'tan bahsedilmiştir:

<sup>137</sup> Seher vakti güneşi doğarken hızlıca Horasan'dan Batı'ya giderken gördüm.

<sup>138</sup> Sabah olunca Horâsân'dan Doğu'ya doğru acele eden bir Güneş gördüm. Tavus gibi Horâsân'dan ortaya çıktı ve Doğu'ya doğru mutlu bir şekilde (yol aldı).

سام سوار كه تا ستاره بتابد

اسب نيند چنو سوار به ميدان<sup>139</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 101) (Rûdekî)

حاتم طايي تويي اندر سخا

رستم دستان تويي اندر نبرد<sup>140</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 76) (Rûdekî)

ابر ضحاک چيره شد فريدون

وز اهريمن ستد خاتم سليمان<sup>141</sup>

(Ateş, 1949: 56) (Kameri-i Cürcânî)

### 1.1.4.5.3. Vezinde Eskilik İzleri

#### 1.1.4.5.3.1. Aruzun Kullanımı

Bu dönemde kaleme alınan şiirlerde zaman zaman şairin mısradaki bir harfi ya da bir harekeyi veznin üzerine eklediğini veya ondan kıstığı görülmektedir. Bu ihmal ya da kolayca kaçma genç Farsça şiirin kendini tekamül yolunda atmış olduğu ilk adımlarda gayet normaldir. Ne yazık ki bu dönemde var olan şiirlerin çoğu sözlüklerde ve bedî kitaplarda dağınık bir haldedir. Nasihlerin gelişigüzel tasarrufları sebebiyle bu şiirlerin kendi aslî suretleri elde değildir.

Doğal olarak verilen örnekler üzerinde anlamında bir yanlışlık veya bozukluk olmasın diye çeşitli düzenlemeler yapılmış:

الا تا ماه نو خمیده گمانست

سپر گردد مه داه و چهار<sup>142</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 35) (Ebu Şekûr)

<sup>139</sup> At binicisi olan Sam yıldızlara kadar gidebilir. At, meydana böyle bir binici görmemiştir.

<sup>140</sup> Cömertlikte Hatem-i Tâî sensin, Savaş meydanında da Rüstem-i Destân sensin.

<sup>141</sup> Dehhak'ın bulutu Feridun'a galip geldi ve Ehremen'den Süleymân'ın yüzüğünü aldı.

<sup>142</sup> Ayın ilk hali çekilmiş keman gibidir. Ay döner dolaşır ve bu hale on dördünde gelir.

دو چیز انده از دل به بیرون برد

رخ دوست و آواز مرد خرد<sup>143</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 35) (Ebu Şekûr)

Bu beyitte atıf vavını “âvâz” kelimesinin önüne getirip “vâvâz” şeklinde okuyarak beyitteki eksiklik ortadan kaldırılabilir.

#### 1.1.4.5.3.2. Garip Terkipler Kullanma

فام توختن-وام توختن= گزاردن وام:

بجمله خواهم یکماهه بوسه از تو بتا

به کیچ کیچ نخواهم که فام من توزی<sup>144</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 151) (Rûdekî)

Sözlükte “توختن” telkin etmek, çekmek, istemek, tutmak, ödemek, hasıl olmak, yapmak, etmek; bir şeyi, emaneti ya da borcu getirmek anlamına gelir (Efşâr 1381/2003: 404). Ancak görünüşte bu şiir Siruş-ı İsfehâni’de:

واعظ که به ماه رمضان دام هی توختن

عید آمدودر کار فرو چیدن دامست<sup>145</sup>

(Mahcûb, 1339/1960b: 63) (Sirûş Dîvânı)

Şeklindedir. Onda “دام گستردن”, “دام توختن”, “دام” olarak yanlış nakletmiştir. Rûdekî’den taklit eden şair beyti nazmettiği esnada “وام”, “وام” olarak yanlış nakletmiştir.

#### 1.1.4.6. Samanîler Dönemi Farsça Şiirin Sonraki Döneme Tesiri

Samanî döneminden kalan şiirlerde Fars kültürü ve Farsça şiirlerin en eski parçaları bulunmaktadır. Farsça şiir; Rûdekî, Ebu Şekûr ve Şehîd gibi güçlü şairler ve Samanî’nin emirlerinin teşvikleriyle güçlü temeller üzerine oturtulmuştur. Doğal olarak sonraki dönemlerde şairlik mesleğini edinen kimseler önceki dönem şairlerini takip

<sup>143</sup> İki şey yürekten dışarı çıkar. Biri dostun çehresi diğeri akıllı kişinin avazı.

<sup>144</sup> Ey ay yüzlü put senden tek dileğim bir busedir. Onu da az az istemem ki bana borç veren sensin.

<sup>145</sup> Vaiz, Ramazan ayında nice tuzaklar kurdu. Bayram geldi ve bu tuzakları topladı.

etmekte ve onların fasih şiirlerini okuyarak kendi şairlik yeteneklerini geliştirmektedir (Maḥcûb, 1345/1966: 108).

Bu dönemin önde gelen şairlerinin başında Rûdekî-i Semerkandî gelmektedir. Rûdekî'nin övgü/medh, vasıf, nasihat/pend ve aşk konularında söylediği şiirler Farsçanın ilk şiirleri arasındadır. Bu sebeple Rûdekî, Farsça şiirin önde gelen şairlerinden olmuştur (Maḥcûb, 1345/1966: 117).

Şairler kendi ilmi, zekası ve zevki gereğince sürekli Rûdekî'yi takip etmişler ve ondan olabildiğince faydalanmaya çalışmışlardır. Şairlerin bir kısmı Rûdekî'nin şiirlerinden beğendikleri mazmunları başka bir tarzda söyleyerek kendi adlarıyla sunmuşlar, diğer bir kısım ise şairliklerini süslemek için Rûdekî'nin şiirlerini tazmin etmeye çalışmıştır (Maḥcûb, 1345/1966: 117).

Rûdekî'ye yapılan nakillerden bazıları:

اگر گل آرد بارآن رخاں او نه شگفت

هر آینه چو همه می خورد گل آرد بار<sup>146</sup>

(Nefîsî, 1393/2015: 88)

Dakîkî onu aynı vezin ve kafiyede nakletmiştir:

اگر سر آرد بار آن سنان او نه شگفت

هر آینه چو همه خون خورد سر آرد بار<sup>147</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 16)

Unsûrî, Senâî, Katrân, Emir Mu'izzî, Zahir-i Faryâbî, Attâr ve Kirmânî gibi şairler de Rûdekî'yi taklit etmiş ve aynı mazmunları kullanmıştır.

Bu yüzyılda nadir kullanılan kelimeler Samanî dönemi şiirinin gerçek göstericisi ve temsilcisi değildir (Maḥcûb, 1345/1966: 133). Zira bu dönemin manzum eserlerinin çoğu yok olmuştur.

Bu dönemdeki şiir sade, akıcı ve doğaya yakın bir durumdadır. Belki de bu garip ve bilinmeyen kelimelerin şairlerin kendi zamanlarında normal ve günlük yaşamda

<sup>146</sup> Senin güzel yüzünde güller açarsa bu şaşılacak bir şey değildir. Her kim mey içerse sonunda (yüzünde) gül açar.

<sup>147</sup> Onun mızrağına başlar takılsa bu şaşılacak bir şey değildir. Her kim kan içerse sonunda boyun eğer.

kullanılan yaygın kelimeler olduğu iddia edilebilir. Örneğin Rûdekî'nin *Kelile*'sinde yüz beyitten fazla örnekte garip kelimeler bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 133).

## 1.2. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin Yükselme Dönemi

### 1.2.1. Gazneliler Dönemi Farsça Şiir

Farsça şiir, hicrî 5. (m.11) yüzyılın ikinci yarısından, hicrî 7. (m.13) yüzyıl başlangıcına kadar her yönüyle olgunlaşmış ve çeşitlilik kazanmıştır. Bu dönem Farsça şiirde dikkate alınabilecek ilk şey, Farsça şiir üslubunun özel bir tekamül seyri içinde bulunmuş olmasıdır (Almaz, 2002:161).

Samanî döneminin bitişinden sonra yönetim sırası Gaznelilere geçer. Bu silsilenin ilk emiri Sebük Tigin'dir. Sebük Tigin ise henüz sarayın kontrolünü sağlamak için yeterli itibara ve kuvvete sahip değildir. Sebük Tigin, döneminin şanını temin etmek için şairlere başvurmuş ancak başarılı olamamıştır. Farsça şiirin tekamülü açısından ilk öne çıkan isim Gazneli Mahmut ve sarayıdır (Mahcûb, 1345/1966: 134).

Gazneliler; sosyal, kültürel ve edebî açıdan Samanîlerden çok daha fazla gelişim göstermiş ve belli bir olgunluğa ulaşmıştır. Yeminü'd-devle Mahmut<sup>148</sup> kendi dönemi sırasında (388-421/998-1030) birkaç kere Hindistân'a asker göndermiş ve savaşmıştır. Bunun savaşlar sonucunda Hintlilerin putlarını yıkıp hazinelerini İran'a taşımıştır (Mahcûb, 1345/1966: 135).

Farsçayı resmî dil, Arapçayı ilim dili olarak kullanan Gazneliler döneminde, saray ordu ve halk arasında Türkçe konuşulmaktadır. Bu devletin en büyük hükümdarı olan Gazneli Mahmut, bir taraftan Hindistân üzerine seferler düzenlerken aynı zamanda şair, sanatçı ve ilim adamlarına büyük önem vermiş, çok sayıda şair ve sanatçıyı sarayına davet ederek, eserler vermelerine imkan sağlamıştır (Yıldız, 2004: 160).

Gaznelilere, Hindistân seferlerinden büyük bir servetin kalması ve hazinenin altın ve gümüşle dolu olması, Mahmut'un kendi sarayını Abbâsî halifelerinin sarayı tarzında yapmasına sebep olmuş ve bu durum da onun şark ülkelerinde şöhret kazanmasını sağlamıştır. Buna paralel olarak Gazneli Mahmut birçok şairi kendi ihtişamlı sarayında toplamış ve söz üstadlarının övgüleri karşısında fil üzerinde altınlar göndermiştir. Şairlerin himayesi onun zamanında öyle bir noktaya ulaşmıştı ki rivayetlere göre sarayda dört yüz şair hazır bulunmaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 135; Lugal, 2011: 33).

<sup>148</sup> İslamiyet'in gelişinden sonraki ilk padişah

Bu dönemde ilim ve edebiyat alanında büyük şahsiyetler yetişmiştir. Farsça edebiyatta Unsûrî, Ferrûhî ve Minûçehrî gibi büyük şairlerin yanında Firdevsî'nin özel bir yeri vardır. Çünkü Firdevsî, Arapların İran'ı almalarıyla birlikte millî fikir ve eserlerin unutulmasından sonra ortaya çıkan ilk büyük İran şairi olarak kabul edilmektedir. Kendisinden evvel Dakîkî ve diğer şairlerin başlayıp yarıda bıraktıkları Şâh-nâme'ye yeniden başlamış ve onu tamamlamıştır. Bu yolla eski destanî hatıraları kayda geçirip canlı tutmuştur (Coşkuner, 2004: 46).

Mahmut'un Hint seferleriyle elde ettiği zenginliği şair ve edipleri teşvik için de kullanması, onlara büyük caize ve hediyeler vermesi sayesinde Fars dili ve edebiyatı büyük bir gelişme kaydetmiştir. Unsûrî, Ferrûhî, Firdevsî gibi büyük şairler, şiirlerinde sıkça onu övmüşlerdir. Sarayında dört yüze yakın şair ve alimin toplandığı, kendisinin de Farsça nesir ve nazım ile meşgul olduğu rivayet edilmektedir (Coşkuner, 2004: 47).

Gazneliler döneminde Derî şiiri birçok açıdan olgunluğa erişti. Şiir, hemen her ilmin başlangıç devresinde yaşadığı eksiklikleri yaşamamış, tam aksine ebedî baş yapıt denilebilecek eserler ortaya çıkarmıştır. Bu durumun neticesinde Farsça şiir, Arap şiirini takipten kurtulmuş ve ayrıca Arap şairlere örnek olacak bir hale gelmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 136).

Buna mukabil Bahar, bu dönem nesrinin başlangıçta Arap nesrinin etkisinde geliştiği kanaatindedir (Bahar, 1380/2001, C2: 287). Resmî yazışmalar Sultan Mahmut'un ilk veziri Fazl bin Ahmed-i Esferayinî'nin döneminde (389-404/998-1013) Farsça, diğer zamanlarda ise Arapça yapılmıştır (Bahar, 1380/2001, C.2: 169).

Meşrutiyet sonrası dönem istisna edilmek şartıyla Farsça edebiyatta diğer dönemlerde olduğu gibi Gazneliler döneminde de nazım daha yaygındır. Bu durumu Bahar, "*Bu dönemde nesir, şiir kadar parlak değildir*" (Bahar, 1380/2001, C.2: 62) sözleriyle dile getirir. Bununla birlikte nesir alanında da çok değerli eserler verildiği göz ardı edilmemelidir (Coşkuner, 2004: 47).

Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'si, Esedî-i Tûsî'nin *Gerşasp-nâme*'si, Unsûrî'nin içerisi övgü dolu kasideleri, Ferrûhî'nin süslü tegazzülleri ve Minûçehrî'nin musammatları Farsça şiirin bu döneminden kalan önemli unsurlardır (Mahcûb, 1345/1966: 136).

Gazneli Mahmut döneminin son günlerindeki en büyük hayali Selçuklu Türkmenlerinin yaşadığı bölgeydi. Başlangıçta Mahmut'un göz ardı ettiği Türkmenler,

Tuğrul Bey ve Çağrı Bey zamanında güç kazanmıştı. Mahmut 418/1027-28 yılında onları kendi buyruğuna girmeye çağırmış fakat kabul ettirememiştir (Mahcûb, 1345/1966: 136).

Mahmut 461/1068-69 yılında Gazne'de vefat etti. Onun en büyük arzusu Gazne'yi ilim merkezi yapmaktı. Mahmut'un sarayı, dönemin en büyük edebiyat temsilcilerine ev sahipliği yapıyordu. Firdevsî gibi bir şair Gazne sarayındaydı ve Asya başkentlerinde herhangi bir saray o zamana kadar öyle bir şaire ev sahipliği yapmamıştı demek mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 136).

Gaznelilerin hükmü, Lahor'dan İsfehân'a ve Semerkând'ın ortalarına kadardı. Ancak bu devletin batı bölgesi Selçuklular sayesinde çok çabuk parçalandı. Mesut'un tahribinden sonra oğlu Kılıçarslan, Merv'in yakınlarındaki İran vilayetlerinin tamamını ve Maverâünnahir'i Gazneliler'den aldı. Daha sonra Belh ve Harezm'den İsfehân ve Rey'e kadar olan bölgeyi 437/1045-46 ve 439/1047-48 senelerinde ele geçirdi (Mahcûb, 1345/1966: 136).

Gazneli Mesut 431/1039-40 yılında Dandanakan'da Selçuklular'la savaşmış yenildi ve sonraki sene de vefat etti. Her ne kadar Gazneliler devleti bu savaştan sonra yıkılmış olsa da Mahmut'un oğulları bir süre daha bazı mahallî bölgelerde hükümlerini sürdürdü (Mahcub, 1345/1966: 137). Gaznelileri yenerek Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar'la devam eden ve Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar uzanan yeni bir devletin temelini atan Selçuklular da bir yandan Anadolu'yu Türklere yurt yaparlarken diğer taraftan sünî İslâm anlayışını yaymak için çok sayıda medreseler açarak ilim ve edebiyata büyük hizmette bulunmuşlardır (Yıldız, 2004: 161).

Bütün bu gelişmelere rağmen Mahmut'un sarayında büyük ve ünlü şairler yaşıyordu. Bu sarayda üslup sahibi usta şair Ebu'l-ferec, Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân-ı Lahorî, Derî şiiirini tasavvufu tebliğ için etkili bir şekilde kullanan ve tasavvufu olgun bir şekilde Farsça şiire sokan ilk şair olan Senâî ve ayrıca *Kelîle ve Dimne*'yi Arapçadan Farsçaya çeviren Mahmut ve Mesut yaşıyordu (Mahcûb, 1345/1966: 137). Ancak bu şairlerin Selçuklu döneminde değerlendirilmesi daha doğrudur. Belki bu dönemi de iki kısma ayırmak, bu dönem şairlerini iki tabakada değerlendirmek daha doğru olur.

Bu dönemin şairlerinden bir grup Samanî döneminde yetişmiş, Gazneli Mahmut'un saltanatının başlangıcında yaşlanmış durumdaydılar. Mahmut ve Mesut dönemini baştanbaşa görmüş ve idrak etmiş diğer grup ise bu ailenin güçlendiği zamanda şiir yazmaya başlamışlardı (Mahcub 1345/1966: 138). Bu dönemin başlarında Farsça şiir,

henüz Gazneliler döneminin ilk devre üslubunun etkisi altındaydı. Hatta kimi zaman bazı şairler, Samanî üslubunu diriltmeye çalışmaktaydılar. Bu dönemde Samanî üslubunu takip edenlerden birisi Nâsır b. Hüsrev-i Kubadiyanî olup kaside ve şiirleri, tam anlamıyla hicrî 4. (m. 10) yüzyıl sonları şairlerinin sözlerini çağrıştırmaktaydı (Almaz, 2002: 161).

İlk tabakanın en meşhur şairleri Firdevsî ve Dakîkî'dir. İkinci tabakanın meşhur şairleri ise Ferrûhî, Unsûrî ve Minûçeherî gibi şairlerdir. Farsça şiirin üslubunun anlaşılması açısından Gazneliler döneminin şairlerinin iki bölüme ayrılması özel bir öneme sahiptir. Zira görünüşte Samanî davranışı, terbiyesi ve fikrî dünyası Gaznelilerden farklıdır. Onların şairlik üslubundaki bu ihtilaf da şiirin üslubunda tamamen etkisiz değildir (Mahcûb, 1345/1966: 138).

Samanî döneminde Farsça tarihî, edebî ve ilmî eserlerin tedvin edilmesi tesadüf değildir. Bu dönemde Muhammed bin Cüreyr-i Taberî'nin tarihi ve tefsiri Farsçaya tercüme edildi. Ebu Mansur Abdürrezak Sipehsalar-i Horâsân'ın emriyle mensur *Şâh-nâme* hazırlandı. Yine bu dönemde Mesûd-ı Mervezî onu nazmetti. *Kelîle ve Dimne*, *Sindbâd-nâme* ve *Devran-ı Afîtab* ve adını bilmediğimiz diğer mesneviler bu dönemde kaleme alınmıştı. Aynı dönemde Ebu Şekûr-ı Belhî *Âferin-nâme*'yi; Dakîkî de *Şâh-nâme*'yi hazırlamış fakat Dakîkî bu eseri tamamlayamadan vefat etmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 138).

Samanîler ve Irak'ta Âl-i Büveyh gibi Mahmut'un çağdaşı olan sultanlar zamanında icra edilen İranî merasim ve bayramların çoğu Mesut ve Mahmut'un zamanında durdurulmuştur (Şemisa 1383/2004: 39). Bu durum da şiirin dönüşümü noktasında başka bir mihenk taşıdır. Ancak Samanîler ve Gazneliler dönemlerinde Farsça şiirin daha ulusal bir renk kazandığı aşikardır. Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'si bunun en canlı tanığıdır (Armutlu, 2017: 67).

Samanî emirlerinin şairleri ve edebiyatçıları teşviki daha çok bu tür eserlerin ortaya çıkarılması yönündeydi. Bu teşvikler Derî dilinin ilerlemesini ve gelişmesini sağlamış ve insanların zihninde güzel bir etki bırakmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 138).

Her durumda Samanîlerin İran'ın eski kadim eserlerine ilgi duyması doğrudan veya dolaylı olarak insanların fikrî düşüncelerini etkiledi ve şairleri bu yolda çalışmaya sevketti. Örneğin Firdevsî gibi biri kendi ömrünün otuz beş yılını İran'ın millî hamasesini nazmetmek için harcadı (Mahcûb, 1345/1966: 139).

Ancak Gazneliler bu meseleye çok az ilgi duydular. Belki de Bahar bu münasebetle “*Aslında Samanî şairleri ve Mahmut dönemi şairleri arasında şiir nazmetmede çok aşikar bir fark yoktur.*” (Bahar, 1380/2001, C.2: 63) der. Çünkü Gazneliler döneminin sözcülerinin yetiştirilme tarzı Samanî emirlerinin yetiştirilmesiyle aynıydı. Şairliğini Gazneliler döneminden başlatan şairlerin çok azında merasim ve bayram tarzı eser eldedir. Belki de sadece Unsûrî, *Vamık u Azra’yı* ve *Surh Bût ve Hing Bûf*’ü nazmetmişti (Mahecûb, 1345/1966: 139).

Sultan Mahmut’un iktidarı dönemi, fethettiği ülkeler ve özellikle Hindistân’a peyderpey yaptığı seferler edebiyatla ölümsüzleştirilmeye ihtiyaç duyuyordu. Neticede övgü pazarı oldukça revaç buldu ve günden güne abartının kapsamı arttı. Samanîler dönemindeki mübalağa (igrak) makul durumdayken Mahmut döneminde denge haddini aşmış duruma geldi. Sonraları ise Selçuklu zamanında görüleceği gibi bu durum gizaf yani saçmalık seviyesine ulaştı. Sultan Mesut 422/1030-31 yılının Ramazan ayında Zeynebî’ye evine kadar fülle götürülen elli bin dirhem verdi. Bu gibi durumların hikayesi *Târîh-i Beyhakî*’de vardır (Şemisa, 1383/2004: 42).

Özet olarak Gazneli emirleri övgü şiirlerinin alıcısı idi. İsimlerin büyüklüğüne önem vermiyorlardı. Bu dönemde, Mahmut’un kendini övmesi karşısında büyük hediyeler verdiği Unsûrî, gümüşten bir sehpa oturuyor ve altından eşyalar kullanıyordu. Bunun karşısında ise Tûs’un yaşamı fakirlikle geçiyordu (Mahecûb, 1345/1966: 140).

Gazneliler, Samanîler gibi kendi yönetimini meşrûlaştırmak için uydurma bir neseb yaratamadılar. Eski İran inanışına göre insanlar sadece şahlardan doğmuş olan bir şahı kendilerine lider kabul ederlerdi. Bu sebeple Samanîler kendilerinin kökenlerini Behrâm-ı Çûbîn’e ulaştırırlar. Gazneliler, kendi yönetimlerini meşrulaştırmak için İslâmî bir kökten istifade ettiler: “Hulefâ-yı Bağdâd Emîrü’l-mü’minîn” idi. Yani peygamber tarafından vekil olan kimselerdi (Şemisa, 1383/2004: 40).

Her durumda yönetimini meşrulaştırmak ve lakap almak için bir yere kadar halifelerin isteklerine boyun eğdiler. Örneğin Sultan Mahmut bir dîvânı Farsçadan Arapçaya tercüme ettirdi. Bu sebeple bu devrede Arapçayla övünen Minûçeherî gibi bir şair ortaya çıktı (Şemisa, 1383/2004: 41):

من بسی دیوان شعر تازیان دارم زیر

تو ندانی خود الاهبی بصحنک فاصبحین<sup>149</sup>

Mahmut döneminde genç şairler, bulduğu her fırsatta hükümdarı öven Ahmed bin Hasan Meymendî gibi sanatsever kişilerin teşviki neticesinde hüner erbaplarına dönüşüyordu. Dönemin elit zümresi şairleri, edipleri ve âlimleri kendi saraylarını şenlendirmek için himaye ediyorlardı. Belki de Abbâsî halifeleriyle rekabet için onları kendi saraylarında tutuyorlardı (Mahcûb, 1345/1966: 141).

Bu sebeple Gazneli dönemi şairlerinin ilerlemek, öne çıkmak ve servete ulaşmak için gittikleri yol, Samanî dönemi şairlerinin yoluyla farklıdır. İgrâk-âmiz şiirlerin nazmedilmesi, fevkalade övgülerin sunulması ve övgü/medh kasidelerinin ortaya çıkması bu sebepledir.

Bu dönemin edebî mirasından birçoğu bugün elde değildir. Dönemin şairlerinden bazısı isimsiz olarak bazısı da dağınık ve sınırlı sayıdaki beyitleriyle günümüze ulaşmıştır. Eserlerinden büyük bir bölümü günümüze ulaşan bu zamanın şairlerinden birkaç tanesi ve beş altı hamasî eseri elimizde olan Firdevsî, Gazneli döneminin seçkin şairleri arasındadır (Mahcûb, 1345/1966: 142).

Hicrî 5. (m.11) yüzyıl ortalarından itibaren her biri bir şekilde eski üslup ve tarzı değiştirmeye çalışan üslup sahibi birkaç şair vardır. Hicrî 5. (m.11) yüzyıl ortalarının ilk büyük şairi, *Vîs ü Râmîn*'i Pehlevîceden Farsça tercüme ederek hikayecilikte dikkate değer bir ekol icat etmeyi başarabilen Fahrüddin Es'ad-i Gürgânî'dir. Bu tarihten kısa bir zaman sonra Gazneliler sarayında yeni ve çok önemli bir hareketle karşılaşmaktayız. O da bu saray şairlerinin hicrî 5. (m.11) yüzyıl sonlarındaki ve hicrî 6. (m.12) yüzyıl başlarındaki çalışma ve çabaları olup her biri şiirde yeni ve kendine özgü bir üslup geliştirme eğilimindeydi (Almaz, 2002: 162).

Bu dönem şairlerinden birçoğunun ismi unutulmuşken diğer bir kısmı ise ansiklopedilerde ve edebî kitaplarda kayıtlıdır. Sadece ismi olanlar ve doğum/ölüm tarihi olmayanlar da vardır. Aşağıda bu dönemin şairlerinden bazıları zikredilmiştir. Bunların bazısını Selçuklu döneminden ve hicrî 5. (m. 11) asrın ikinci yarısından saymak mümkündür. Bu şairlerin adı belâgât, lugat ve edebiyat kitaplarından alınmıştır. Onlar arasında şairliği meslek olarak yapmayanlar da vardır (Mahcûb, 1345/1966: 142):

<sup>149</sup> Ben Arapça yeteri kadar şiir ezberledim. Sen daha "الاهبی بصحنک فاصبحین" (Bulaşık yıkamay) bilmezsin.

İbrâhîm Bezzâz, Ebu'l-Kâsım-ı Gürgânî, Ebu Hanîfe-i Eskâfî, Ebu Zerâ'-i Mu'ammerî, Ebu Sa'îd, Ebulhayr, Ebulhasan Alî bin Osman Celâbî-i Hicvîrî-i Gaznevî, Ebu Tâhir-i Hâtûnî, Ebulabbâs-ı Kassâb, Ebû Abdullâh-ı Cenîdi, Ebû Abdullâh Ahmed-i Mesnûr, Mü'ellifân-ı Resâ'il-i İhvânüssafâ, Abdürrahmân bin Ahmed Belhî, Emînî Neccâr olarak bilinen, Hüseyin Eylâkî, Bârânî, Bedâ'î-i Belhî, Bedîî, Kasım bin İbrâhîm Kâyini, Ebulhasan Bestî, Ebulfeth-i Bestî, Bendâr-ı Râzî, Ebuzer Buzcânî, Behrâmî, Serahsî, Bihrûz-ı Taberi, Beyânî, Pervîz Hatun, Peser-i Râmî, Pîrûzî, Celâb-ı Buhârîî, Bilcevher, Ebulfeth-i Abdülkerîm bin Ahmed Hâtemi-i Herevî, Bedrî-i Gaznevî, Hakîkî Sûfî, Hakkâk, Hamza-ı Arûzî, Hüceste-i Serahsî, Ebulhasan-ı Harakânî (Şeyh), Hüsrevî-i Serahsî, Hüsrevî-i Buhârâyî, Muhammed-i Hatîbî, Ebulhatîr, Hatîrî, Ebu Alî Dekkâk, Dakîkî, Dihkân-ı Hûzî, Dîbâcî, Buzer, Zevkî, Râfî'-i Nişâbûrî, Reşîdi-i Semerkândî, Râşîdi, Rebî'î, Refî'üddin Nişâbûrî, Refî'î, Rûhânî, Ebu Abdullah bin Abdullah, Zerrîn Kitâb, Zeynebî-i Ulvî, Ebûbekr-i Muhammed bin Ahmed-i Vâ'iz-i Serahsî, Süleymân, Selmân, Süheylî, Seyyid Muhammed Nâsır, Bu Ali Simcûr, Şâkir-i Buhârî, Şâh-ı Sâr, Bu Şerîf, Dihkân Ali, Sâni'-i Fuzûlî, Tâhir bin Fazl-ı Çoganî, Ebî Yûsuf-i Herevî, Mansûr Ascedî-i Mervezî, Horâsânî, Unsûrî, Ebulferec Segzî, Ferrûhî-i Sistânî, Firdevsî, Fasîhî-i Cürcânî, Karîhî, Kâtib-i Horâsânî, Kisâ-yi Mervezî, Keşfi, Kevkebî-i Mervezî, Lebîbî, Gürgânî, Mahmûd-ı Gaznevî, Sultan Mahmûd-ı Gaznevî (Yemînüddeve) Mervezî, Mesûd-ı Gaznevî, Menşûrî-i Semerkândî, Mantıkî-i Râzî, Minûçehrî-i Damgânî, Bûhârî... bu dönemin şairlerindedir.

Gaznelilerin, Samanîler gibi gerçekçi arzulara ve millî kültüre sahip oldukları söylenemez. Bu sebeple örneğin Şâh-nâmeciliğin ateşi bu dönemde sönmüş ve Şâh-nâme'de İranlıları öven Türkleri ise kötü gösteren Firdevsî gibi kimseler rağbet bulmamıştır (Şemisa, 1383/2004: 39).

Bu dönemde Farsça şiirin tekamülü hakkında bilgi edinmek için diğer ilimlerin gelişim seyrini de bilmek gerekir. Her icadın ya da keşfin her dilde veya edebiyatta olduğu gibi ilk çıktığı zamanda eksiklikleri vardır. Doğal olarak eksiksiz olması mümkün değildir. Bir keşfin ya da icadın fazileti ilk olmasında gizlidir. Ancak ondan sonra diğerleri bu yolu ilerletir ve gelişimini sağlamak için çabalar. Farsça şiirin değişimi ve tekamülü seyrinde de aynı olay cereyan etmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 145).

Başlangıçta sadece şiir okumak, vezin ya da kafîye seçmek ve o vezinde bir övgü/medh nazmetmek dikkat edilen durumlardı. Ancak sonraları bu iş başka insanların da dikkatini çekti ve kaçınılmaz bir şekilde gelişim sağladı. Muhammed Vasîf'ten sonra

şairler, bu durumda şöhret kazanmak için olağanüstü çaba harcadılar (Mahcûb, 1345/1966: 145).

Dil açısından bu dönemde Gaznelilerde Samanî dönemine oranla Arapça kelimeler daha fazla olup Farsça metruk kelimelerin yüzdesi azalmıştır (Şemisa, 1383/2004: 53). İslâm'ın meşhurlarına gönderme artış halindedir. Sevgili/Maşukun makamı aynı şekilde alttadır (Şemisa, 1383/2004: 54).

Farsça şiir başlangıçta verdiği ibtidaî örneklerinden sonra kendi karakteristik özelliklerini yakalayıp gittikçe yükselişe geçmiştir. Şairler, şiiri oluşturan bütün unsurlara dikkat etmiş ve ondaki bütün cihetlerle farklı ve yeni tarzlar meydana getirmişlerdir. Şiirin vezinleri ve bahirleri dikkat çekmeye başlamış ve Farsça şiire ve tabiatına uygun yeni bahirler tercih edilmiştir. Arap dilinde yaygın olan bahirler arasından da Farsça şiirler nazmedilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 145).

Bedî olarak da güzel seçimler meydana geldi. Fasih kelimelerin seçimine, kelimelerin ve terkiplerin ahengine, mazmunlarına ve manalarına riayet edildi ve gitgide lafzî sanatların kullanımı arttı (Mahcub, 1345/ 1966: 145). Edebî açıdan sözler birebir teşbihlere dayandırılır. Samanî döneminde ayrıntılı teşbihler sık görülürken bu devrede teşbihler kısalma eğilimine girmiştir (Şemisa, 1383/2004: 54).

Bu çeşitliliğe ilaveten şairler, yeni mazmunlar seçmek ve şiirin bedî manasını aramak için çabalıyordu. Farsça şiir medhle başladı fakat hızlı bir şekilde zühd, pend, aşk ve diğer çeşitli türler şiire girdi (Hicran, visal, şevk vs.). Tabiatın vasfı (Gül, bahar, yaz, kış vs.) ve destancılık (Kısa ve manzum âşıkane, hikmet-âmez ve ârifane hikayeler, destanlar) kendi yolunu buldu. Şiir, hem şekil açısından hem mana açısından gelişme eğilimindedir. Dikkati dağıtan tekrarlar, aruz veznini aşma, çirkin ve ayıp kelimeleri kullanma bu dönem eserleri arasında az görülmüştür. Onların yerini çeşitli bedî sanatlar almıştır. Zikredilen durumların bahsi için onları birkaç parçaya taksim etmek gerekir. Her birini de ayrı bir başlık altında incelemeliyiz (Mahcûb, 1345/1966: 146). İlk inceleme konusu şiirdeki çeşitli şekiller hakkındadır:

### 1.2.1.1. Nazım Şekilleri

#### 1.2.1.1.1. Kaside

İlk Farsça şiir, Yakûb-ı Leys'in övgüsü için yazılan kasidenin bir bölümüdür. Dolayısıyla ilk Farsça şiirin Arap şiirinden mülhem, kaside şeklinde ve övgü amacıyla yazılmış olduğunu söylemek mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 146).

Ferrûhî'nin aşağıdaki beytinden anlaşıldığı kadarıyla İran'da İslam'dan önce Pehlevî dilinde övgü/medh söyleme geleneği yaygındır:

در فضل گوهرش بتوان یافتن کنون

مدح هزار ساله به گفتار پهلوی<sup>150</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 401) (Ferrûhî)

Ayrıca Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'sinde var olan övgü/medhler görünüşte *Hodây-nâme*'nin Pehlevî rivayetlerinde vardır ve ondan Derî diline tercüme edilmiştir. Ancak bu örnekler, Derî dilindeki övgü/medhlerle doğrudan alakalı örnekler değildir. Doğrudan bir etkisi olmasa da dolaylı yoldan bir etkileşimden bahsedilebilir (Mahcûb, 1345/1966: 147).

Muhammed bin Vasîf'in kasidesinde Arap şiirinde yaygın olan geleneğin aksine tegazzül bulunmaz ve kasidenin ilk beytinde memduhun övgüsü bulunur. Bilindiği gibi Cahiliye dönemi Arap şairlerin şiirlerinin düzeninde böyle bir başlangıç söz konusu değildir. Şair, sevgilinin diyârından söze başlayarak görkemli bir giriş yapar. Daha sonra bu sözü nesîb bölümüne bağlayarak şevkin şiddetinden, ayrılıktan ve vecdden şikayet eder (Mahcûb, 1345/1966: 147). Bu noktada İbn-i Kuteybe'nin sözünün hatırlatılması faydalı olacaktır: “*Güçlü bir şair; bu yolları aşmış, bu üslupları şiirinde kullanmış ve bu kısımlar arasında değişiklikler yapmış bir kimsedir.*” (Muhammedî, 1335/1956: 1).

Muhammed bin Vasîf kendi şiirinde bu cahilî kaide ve gelenekleri göz ardı etmiş ve Arap şiirine tamamen bağlı kalmamıştır. Vasîf'in kasidenin hemen başında Yakûb'un övgü/medhine başladığı görülür (Mahcûb, 1345/1966: 147):

قد اكرم الله اهل المصر والبلد

بملك يعقوب ذى الافضال و العدد<sup>151</sup>

Kaside daha sonra Farsça şiirde en çok kullanılan nazım biçimi haline gelmiştir. Şairlerin hepsi bir saraya bağlanmış ve sarayın önde gelenleri hakkında övgülerde bulunarak caizeler almışlardır. Dolayısıyla bu dönemde övgü/medh, kendi tekamülünün zirvesine ulaşmış, buna bağlı olarak da Farsça şiirde ölümsüz kasideler kaleme alınmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 148).

<sup>150</sup> Pehlevî dilinde söylenmiş olan bin yıllık medhlerde bugünün faziletleri bulunabilir.

<sup>151</sup> “Allah, Mısır halkına ve ülkesine ordular sahibi Yakup'la faziletlerde ve ikramlarda bulundu.”

Fars dilini kullanan ilk şairlerin tam kasideleri bugün elimizde değildir. Bu yüzden Farsça şiirin ilk olgun kasidesinin Rûdekî'ye ait olduğunu söylemek mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 149):

مادر می را بکرد باید قربان

بچهٔ اورا گرفت و کرد به زندان<sup>152</sup>

Matlalı bu kasidenin tamamı Sistân Tarihi'nde bulunmaktadır. Bu kaside yaklaşık olarak 329-411/940-41-1020-21 yılları arasında nazmedilmiştir.

Rûdekî'nin kasidesinde tegazzül bölümü vardır. Şair kendi şiirine şarabın övgüsüyle başlar ve ardından memduhun övgüsüne geçer. Rûdekî'den sonra günümüze kadar kaside daima birkaç şekilde söylenmiştir. Bazen şair mukaddime ve teşbih olmadan asıl konuya başlar, bazen dinleyicilerin ve okuyucuların dikkatini çekmek için ayrılığın şikayetinden ve kavuşmanın mutluluğundan bahseder, bazen şarabın övgüsünden ve çeşitli mevsimlerin vasıflarından dem vurur, bazen de muamma, hikmet, nasihat, bilmece, hasbihal vb. şeyler okur ve uygun zaman geldiğinde ise kendi mahlasını söyler (Mahcûb, 1345/1966: 148). Aşağıda tegazzülü olmayan bir kaside örneği verilmiştir:

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار

چه فتادست که امسال دگرگون شده کار<sup>153</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 90) (Ferrûhî)

Kasidelerin tegazzülleri başlangıçta çok sınırlı konulara sahipti fakat daha sonra çeşitlenmeler meydana geldi.

Başlangıçta övgü/medh ve tegazzüllerin mazmunu kasidelerde gerçeğe çok yakındır. Örneğin eğer Rûdekî'nin Ebu Cafer Ahmed bin Halef bin Leys için okuduğu hamriyesi ve onun medhine bakarsak onda var olan teşbihler, somut benzetmeler ve övgüler mutedil sınırdadır. Belki de o zamanda memduhun kendisinde var olan sıfatlarla övülmesi medh söylemenin gereklerindedir. Şair, meclislerde şiir okurken tabiata aykırı benzetmelerde bulunursa orada hazır bulunanlar okunan şiiri inkar ederlerdi (Mahcûb, 1345/1966: 149). Rûdekî'nin övgü içerikli şiirlerinde itidali elden bırakmamasının sebebi bundan dolayıdır.

## Ve zinler ve Bahirler

<sup>152</sup> Meyin anasını kurban etmek lazım ve onun çocuğunu tutup hapse atmak lazım.

<sup>153</sup> Gazne şehri benim gördüğüm gibi değil. Ne oldu da her şey bu sene altüst oldu!

Bahirlerin ve vezinlerin bu zamana kadar zikredilenlerden farklı bir duruma sahip olduğu görülür. Yani şiir, lafız ve mana açısından olgunlaştıkça şairin kullandığı vezin ve bahirlerin hacmi azalır (Mahcûb, 1345/1966: 152).

Farsça şiirin olgunluk göstergelerinden diğer bir tanesi de özellikle kasidede lafzî sanatların kullanımı ve gösteriş yapma çabasıdır. Farsça şiirin gelişim aşamasındaki şairlerin başvurduğu diğer bir yöntem de kendi şairlik kudretlerini göstermek için karmaşık fiil ve isimlerden oluşan rediflerle şiir nazmetmektir (Mahcûb, 1345/1966: 152).

Başlangıçta şairler zor redifleri seçmemiş ve çoğu zaman redif bile kullanmamışlardır. Muhammed Vasîf'in şiirlerinin hiçbirinde ve Rûdekî'nin *nûniyye* kasidesinde redif yoktur. Rûdekî'nin yaşlılık zamanından şikayet ettiği *Dendâniyye* kasidesi her ne kadar redifli olsa da onda bulunan kelimeler doğal ve günlük yaşamda sık kullanılan kelimelerdir (Mahcûb, 1345/1966: 152).

Gazneliler dönemine özellikle Mahmut ve Mesut zamanındaki şairler de redif seçmeye özen göstermemişlerdir. Unsûrî dîvânında yedi kaside rediflidir. Dîvânda var olan redifler: ber-est-nist-şevved-buved-konî. Ferrûhî Sistânî'nin dîvânında var olan 214 kasidesinden sadece 12 tanesi rediflidir. Dîvânda var olan redifler: Est-üst-bâşed-bâd-âyed-şevved-tû-û-dârî (Mahcûb, 1345/1966: 152).

Ferrûhî, Unsûrî ve Minûçeşerî-i Damgânî'nin çağdaşları çoğunlukla Arap edebiyatına meylederlerdi. Bilindiği gibi Arapça kendine has özel yapıları ve aynı vezinde kelimelerin bulunabilmesi sebebiyle lafzî sanatları kullanmak için Farsçadan daha müsait bir yapıya sahiptir (Mahcûb, 1345/1966: 153).

Minûçeşerî'nin dîvânındaki 57 kasidesinden 12 tanesi rediflidir ve var olan redifler de doğal ve sade yapıya sahiptir (Mahcûb, 1345/1966: 154).

#### 1.2.1.1.2. Gazel

Gazneliler döneminde kaside zirve noktasına ulaşmış ve gazel de ona tabi olmakla olgunlaşmış durumdadır (Mahcûb, 1345/1966: 156). Unsûrî kendi gazellerini Rûdekî'nin gazelleri gibi görmez ve Ferrûhî, Rûdekî ve Şehîd'in gazellerini güzellekle yad ederdi.

Bu dönem gazellerini hem kasidenin başında, hem terciibent veya terkihibent içinde, hem de müstakil bir nazım şekli olarak görmek mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 156).

Bu zamandaki şairlerin yönelimlerini teşhis etmek, özel bir mazmunun eleştirisi ve mazmunun gazeldeki kullanımının tespiti zordur. Zira bugün Rûdekî'nin yüzbinlerce beytinden sadece binden az beyit eldedir. Şehîd'in Ebu Şekûr'un ve Samanî döneminin diğer şairlerinin birçok şiiri elde mevcut değildir. Bu sebeple gazelin gelişimi konusunda nasıl bir seyir takip edilmiştir, hangi manalara hangi unsurlar eklenmiştir bilmek ya da tahmin etmek mümkün değildir (Mahcûb, 1345/1966: 157). Ancak araştırmacılar, Gazneliler dönemindeki gazellerin mazmunlarının olgunluğu hususunda fikir birliğine varmışlardır. Ferrûhî'nin ve Unsûrî'nin dîvânlarında latif tegazzüller ve süslü gazeller bulunabilir. Hâkânî, Unsûrî'yi gazel metodunda eli güçlü bir şair olarak tarif etmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 157):

جز این طرز مدح و طراز غزل

نکردی ز طبع امتحان عنصری<sup>154</sup>

Zamanın gazel zevki de lafız, mana ve vezin seçimi açısından gelişimini sürdürmekteydi. Bu gelişim, Enverî ve çağdaşları zamanına kadar gazel nazmetmekle meşhur olan büyük şairlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum zaman içerisinde Sa'dî, Hâfız ve Faryabî gibi şairlerin ortaya çıkmasıyla gazel tarzı kasidenin önüne geçmiş ve en yaygın şekil olmuştur (Mahcûb, 1345/1966: 157).

Bu dönem şairlerinin tegazzül ve gazellerinden örnekler çokça verilebilir. Zira dîvânlarda çok çeşitli gazeller bulunmaktadır. Bunların her birinden seçilebilecek birçok örnek vardır. Baharın vasedildiği, kılıcın özelliklerinin anlatıldığı ve atlardan bahsedilen sayısız örnekler bulunur (Mahcûb, 1345/1966: 474).

ای زعکس تو آینه رخ ماه

شاه حسنی و عاشقانت سپاه

هر کجا بنگری دمد نرگس

هر کجا بگذری بر آید ماه

روی و موی تو نامه خوبی است

چه بود نامه جز سپید و سیاه؟

به لب و چشم راحتی و بلا

به رخ و زلف توبه‌یی و گناه

<sup>154</sup> Böyle bir medhi ve bu tarz gazeli Unsûrî tarzında söylemedin.

دست ظالم ز ظلم کوتاه به

ای به مدخ سیم زلف کن کوتاه<sup>155</sup>

(Dıraḥşân, 1364/1986: 33) (Kesâyî)

#### 1.2.1.1.2.1. Hüsn-i Matla‘

Gazellerin ilk beytinden sonra gelen beyte hüsn-i matla denir. Aşağıdaki beyitte bunun örneği bulunur:

مرا نصیحت کردند زیر کان جهان

که از هنر نبود کردن هنر پنهان<sup>156</sup>

(Ateş, 1949: 55) (Unsûrî)

زرستی و بلندی که مر ترا بالاست

به وصفت اندر معنی بلند گردد و راست<sup>157</sup>

(Ateş, 1949: 55) (Unsûrî)

#### 1.2.1.1.2.2. Hüsn-i Makta‘

Gazelin son beytinden önceki beyittir. Aşağıdaki şiirde bunun örneği bulunmaktadır:

نوبهار آمد و نوروز نو آورد نشاط

زمهری چون بت نوشاد می سرخ ستان

تا به جایست زمین با طرب و شادی زی

تا به پایست فلک با خوشی ف رامش مان<sup>158</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 321) (Katrân)

<sup>155</sup> Ey yüzü aynada ayın yansımada olan, güzelliğin şah ve âşıkların da askerinin. Bakışlarını nereye çevirsen orada nergis biter. Ayağımı nereye atsan orada ay doğar. Yüzün, saçların ve güzelliğin iyiliğin namesidir. Namede siyah ve beyazdan başka bir şey olmaz. Dudakların ve gözün, rahatlık ve beladır. Yüzün ve zülfün, bir tevbe ve günahıdır. Zalimin elini simden çekmesi iyidir. Ey yüzü sim gibi olan, zülüflerini kısa tut.

<sup>156</sup> Cihan madeninin altında bana nasihat ettiler. Hüner, hüneri gizlemek değildir.

<sup>157</sup> Doğruluk ve büyüklük senin içindir. Senin vasfınla doğruluk ve büyüklük mana bulur.

<sup>158</sup> Bahar geldi ve nevruz yenilendi. Çalan sazlarla kızıl renkte mey içilir. Olabildiğince dünyada mutlu ve keyifli yaşa, âlemde var oldukça hoş ve sakin kal.

### 1.2.1.1.2.3.Reddü'l-matla'

Bir gazelin matla adıyla anılan ilk beytinin mısralarından birinin son beyitte tekrarlanmasına reddü'l-matla denir. Aşağıdaki örnekte ilk mısradaki verilen beytin son mısradaki tekrar ettiği görülür:

ای به خطاها بصیر و جلد و ملی

نایدت از کار زشت خود خجلی

عاجز ماندی همی زچرخ چرا

ای به خطاها بصیر و جلد و ملی<sup>159</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 286) (Nâsır-ı Hüsrev)

Genellikle reddü'l-matla'nın alameti ilk mısraın aynı şekilde beytin veya kıtanın ikinci mısrasında tekrar edilmesi şeklindedir. Bu gelenek, görünüşte bu dönemden sonra icad edilmiştir, çünkü zikredilen örneklerin tamamında ilk mısra beytin ikinci mısrasında değil kasidenin ortalarında tekrar edilmiştir.

### 1.2.1.1.2.4.Reddü'l-Kafiye

Reddü'l-Kafiye, gazel ya da kasidenin ilk mısrasındaki ifade ya da ifadelerin ikinci mısradaki tekrar edilmesiyle oluşan bir edebî sanattır (Abdülazim, 1308/1929:10). Aşağıdaki örnekte birbirini tekrar eden ifadelerin kullanımı bu duruma örnek teşkil etmektedir:

غرابا مزن بیشتر زین نعینقا

که مهجور کردی مرا از عشیقنا

نعیق تو بسیار و ما را عشیقی

نیاید به یک دوست چندین نعینقا<sup>160</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 5) (Minûçehrî)

### 1.2.1.1.3. Terciibend ve Terkiibend

Terciibent ve terkiibent hakikatte çeşitli kafiyelerle ve tek bahirde nazmedilen gazellerdir. Bu gazeller tek bir beyitle birbirlerine bağlandığı zaman ona terciibent, rabita

<sup>159</sup> Ey hataları bilen, gören, kuşatan ve zaman veren. Senden kötü iş çıkmaz, ayıptır utançtır. Aciz kaldın hep asrıdan zamanından. Ey hataları bilen, gören, kuşatan ve zaman veren.

<sup>160</sup> Ey gureba, kargadan daha fazla ses çıkarma. Beni maşukluğumdan hicranda bıraktın. Senin karga sesin yüksek benim de aşıklığım. Bir dosta çok bu kadar karga sesi.

beyti gazelin sonunda değişirse ona terkibibent denir (Mahcûb, 1345/1966: 158; Saraç, 2010B: 189).

Bu tarz şirin gazelin yaygınlaşmasından sonra söylenebiliyor olması doğal bir durumdur. Bu türün musammatlardan tek farkı her bendin mısralarının sayısının fazla olmasıdır (Mahcûb, 1345/1966: 159; Saraç, 2010B: 189).

Terciibent ve terkibibentin olgun örnekleri Gazneliler döneminden kalmıştır. Ancak önceki şairlerin arasında bu şartlara sahip bazı şiirlere rastlamak da mümkündür. Her ne kadar, terkibibent veya musammatların bir kısmı olgun değilse de en azından Ferrûhî ve Minûçehrî gibi şairlerin kendi musammatlarını ya da terkibibentlerini okuması görülebilen bir durumdur (Mahcûb, 1345/1966: 159).

Rûdekînin şarabı vafettiği meşhur gazeli

بیار آن می که پنداری روان یا قوت نابستی

و یا چون کشیده تیغ پیش آفتابستی<sup>161</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 110)

Matla'ıyla başlar. Bu gazelden sadece beş beyit elde bulunmaktadır. Her on mısraı bir kafiyeyle sahiptir (Mahcûb, 1345/1966: 159).

#### 1.2.1.1.4. Musammat

Radûyânî *Tercümânü'l-belâgâ* adlı eserinde musammatı şu şekilde tarif eder: “*Musammat grup grup yapılıdır. Bundan, kaside söyleyen şair, her bir beytini dört ya da daha fazla kısımlı yapar anlamı çıkar. Her parça kasidenin sonuna kadar aynı vezinde olur ve hepsi beytin sonuna kadar seciyle yazılır.*” (Ateş, 1949: 104)

Kisâyî:

بیزارم از پیاله وز ارغوان و لاله

ما و خروش و ناله کنجی گرفته تنها<sup>162</sup><sup>163</sup>

(Dırahşân, 1364/1986: 30)

<sup>161</sup> O rengi sanki saf yakut gibi ya da güneş ışığında çekilmiş kılıcın parlaklığı gibi olan meyi getir.

<sup>162</sup> Lale çiçeğinden erguvandan ve şarap çiçeğinden biktım. Biz sadece inlemek için bir köşeyi tuttuk.

<sup>163</sup> Bu kasidenin matla'ı:

باد صبا در آمد فردوس گشت صحرا

آراست بوستانرا نیسان به فرش دیبا

(Bad-ı saba geldi ve sahra bir anda firdevse döndü. Nisan rüzgarı gösterişli bir halı gibi bostanı süsledi.)

Bu durumda musammatın Minûçehrî'den önce de var olduğu anlaşılabilir. Zira *Tercümânü'l-belâgâ*'da Minûçehrî'den önce yaşamış olan Kisâyî'nin şiiri örnek olarak kullanılmıştır. Ancak bu durumda Kisâyî de ilk değildir. Çünkü bu beyit eski musammat üslubuyla Şehîd-i Belhî'den nakledilir (Mahcûb, 1345/1966: 161):

دهان دارد جوگ پسته لبان دارد به می شسته

جهان بر من جو یک پسته بدان پسته دهان دارد<sup>164</sup>

Minûçehrî'nin de örnek almış olabileceği unutulmamalıdır. Ancak öncekilerden hiçkimse bir musammatı Minûçehrî'ninki kadar latif bir şekilde ifade etmemiştir. Minûçehrî'nin ustalığı da bir mazmunu çeşitli suretlerde ve değişik bahirlerde okuyucuya bıkkınlık vermeden okuyabilmesinden kaynaklanmıştır. Aynı şekilde başka bir şair de Minûçehrî'nin kullandığı bir mazmunu onun kullandığı gibi güzel ve süslü kullanamamıştır.

#### 1.2.1.1.5. Rubai

Bu dönemde şairler çeşitli mazmunlarla aşıkane ve hikmet-âmiz rubai nazmetmeye ilgi duyuyorlardı. Bu dönemden elde kalan dîvânların hepsinde az çok mutlaka rubai bulunmaktadır. Farsça şiirin başlangıç zamanına yakın olan bu dönemin rubailerinin özelliklerinden biri her mısraının kafiyeye sahip olmasıdır. Bu durum herkesçe kabul edilen bir kaide olmamakla beraber şairler güç yetirebildikleri yere kadar bu kurala riayet etmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 162).

Rubai hakkında zikredilmesi gereken diğer bir nokta da rubaiye ilk olarak sûfîyane mazmunların hâkim olmasıdır. Ebu Sa'id Ebu'l-Hayr'a ait olan rubailerde Farsça şiirin ilk sûfîyane söyleyişleri görülür (Mahcûb, 1345/1966: 163).

تا گور نشی با تو بتی یار نبو

ور گورشی از بهر بتی عار نبو

آنرا که میان بسته به زنار نبو

<sup>164</sup> Dudakları sultanlar gibi ve ağzı meyle yıkanmış gibi. Cihan bana sanki senin güzel ağzını andıran bir ipek gibi.

اورا به میان عاشقان کار نیو<sup>165</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 163)

#### 1.2.1.1.6. Dübeyti

Dübeyti, şiirin dört mısraya ve tek bir manaya sahip olmasıdır. Çoğunluğu âşıkâne ve irfanîdir. Hezec bahrinde müseddes olarak mahzuf veya maksur şeklinde yazılabilir. Bu tarz şiir İran'da çok eski zamanlardan beri ilgi görmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 164).

Bizim konumuz olan dönemin bilindik şairlerinden olan Bündâr-ı Râzî, şarkıları ve fehlevîyatlarıyla (Bestelenip seslendirilen rubai) şöhret bulmuş ve şarkıları ağızdan ağıza dolaşmıştır. Hatta Pehlevî dilinde yazmış olduğu bir kasidesi *Mûnîsü'l-ahrâr* adlı eserinde nakledilmiş olup terane bahrinde (Hezec ya da müseddes kalıbında) okunmuştur (Mahcûb, 1345/1966: 165).

İnsanlar arasında şöhret bulmuş ve sevilmiş bu şiir tarzından, sûfiler de istifade etmiştir. Selçuklu hükümdarı Tuğrul (sal. 1029-1063) zamanında Baba Tâhir-i Hemedânî heyecan verici sûfiyâne dübeyitlerini söylerdi. Baba Tâhir'in dübeyti mecmuası Fars diliyle yazılmış olup geriye kalan bu tarz şiirlerin en bilinenlerindedir<sup>166</sup> (Mahcûb, 1345/1966: 165).

Dübeyti bugüne kadar kendi şöhretini muhafaza etmiştir. Ancak bu formda Derî şiiri az görülmüştür. İran'ın çeşitli lehçeleriyle söylenen bu türün mahallî yönleri de bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 165).

Bu dönemdeki dübeytlerde Baba Tâhir'in terane mecmuası ve Bündâr'ın belâgât ve edebiyat kitaplarında kayıtlı olan dübeytlerinden başka örnekler bulunmamaktadır. Var olanlar da Derî Farsçası olarak yazılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 165).

#### 1.2.1.1.7. Kıta

Kıtalar bu zamanda özel bir gelişme kaydetmemiştir. Kıta nazmetmek Selçuklu döneminin sonlarında revaç bulmaya başlamıştır. Selçuklu şairi olan Enverî ve ondan sonraki Hâkânî gibi şairler çok ilgi çekici kıtalar kaleme almışlardır. Bu kabilden şairler

<sup>165</sup> Gömülene dek hiçbir dilber sana yar olmayacak. Ve eğer seni seven yârin için toprağa girersen bu utanılacak bir şey olmaz. (Hristiyan ve Zerdüştlere has olan) Kemerbendin ortasında olmayan dilberler içinde senin bir işin olmasın.

<sup>166</sup> Her ne kadar Baba Tahir'in şiiri Derî Farsçası olmasa da mahallî renkler taşır.

kıta nazmetmeyi başlı başına sanat sayılabilecek bir seviyeye ulaştırdı. Bütün bunlara rağmen bu dönemin eserlerinde de süslü kıtalar görmek mümkündür (Mahecûb, 1345/1966: 166).

Avfi bu kıtaya *Lübâbü'l-elbâb* adlı eserinde yer vermiştir:

این جوانی مرانگر که چه گفت

گفت: ای پیر من چه فرمای

گفتم: ای دوست ساعتی بنشین

گفت: ،مرفتم و تو زود آیی

به شراب و کباب و رنگ خضاب

باز ناید گذشته برنایی<sup>167</sup>

(Browne, 1945/I: 64)

#### 1.2.1.1.8. Mesnevi

Bu dönemde padişahlar ve dönemin ileri gelenleri mesneviyi teşvik etmemelerine rağmen Farsça edebiyat tarihinin en önemli mesnevileri bu yüzyılda kaleme alınmıştır (Mahecûb, 1345/1966: 166).

İranlıların Mesneviye gösterdikleri bu büyük ilginin sebeplerinden biri hicrî 5. (m.11) asrın hemen bütün eserlerinde, İranlıların millî değerlerine yönelik ve Şuubî Hareketinin etkisinin bulunmasıdır. Başka bir ifadeyle bu dönemdeki yazarların esas hareket noktası, öncekilerle övünme ve İran milletini diğer milletlerin üstünde görme fikriydi (Mahecûb, 1345/1966: 167).

Samanî döneminde emirler ve vezirler bu düşüncüyü desteklemekteydi. Bu eserleri, kendi şanlarının en iyi bildirim aracı olarak görüp şairleri kaside söylemeye, mesnevi nazmetmeye teşvik ettiler. Bunun yanında şairleri kendi menkıbelerini ve kendi güzelliklerini vâsif etmede aracı olarak kullandılar. Bu iş ilk olarak Gazneli Mahmut tarafından başlatıldı ve Farsça edebiyata uymayan bir şekilde devam etti (Mahecûb, 1345/1966: 167).

<sup>167</sup> Bu genç bana bakarak ne söyledi?

Dedi: “Ey pirim ne buyurursun?”

Dedim: “Ey dostum gel bir müddet otur”

Dedi: “Ben gidiyorum ve sen de çabuk geleceksin”

Şarab ve kebab istediğini ye geçmiş tekrardan gelmeyecek.

Bu dönemde söylenmiş olan mesnevilerin sayısı bir hayli fazladır. Fakat ne yazık ki tezkire yazarlarının çoğu şairlerin eserlerini naklederken mesneviden ziyade kaside, gazel, rubai ve kıtaya yönelmişlerdir. Zira bu şekillerde müstakil bir konu birkaç beyitte beyan edilebiliyordu. Bir şairin mesnevisi onun zirvesine ulaşmadıkça veya mesnevinin dışında önemli bir eseri yoksa ondan bir şey nakletmiyorlardı. Bu sebeple unutulmuş mesnevileri araştırmak için sözlüklere ve belâgat kitaplarına daha fazla bakmak gerekir (Mahcûb, 1345/1966: 167).

Bu dönemde yazılan mesnevilerden bazıları şunlardır (Mahcûb, 1345/1966: 168-180):

- 1-Dakîkî'nin *Geştasp-nâme*'si-Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'si zımında 989 beyte sahiptir.
- 2-Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'si.
- 3-Esedî-i Tûsî'nin *Gerştasp-nâme*'si.
- 4-Unsûrî'nin *Vamık u 'Azra Mesnevi*'si.
- 5-Unsûrî'nin *Hing Büt ü Surh Büt Mesnevisi*
- 6-Lebibî'nin Mesnevisi-Mütekarib bahrde yazdığı mesneviden geriye 27 beyit kalmıştır.
- 7-Ayyûkî'nin *Varka ve Gülşah Mesnevi*'si
- 8-Ascedî'nin Mesnevisi
- 9-Şakir Bûhârî'nin Mesnevisi
- 10-Mencik-i Tirmizî'nin Mesnevisi
- 11-Şeyh Ebu Sa'id Ebu'l-Hayr'a Ait Mesnevi
- 12-Huceste-i Serahsî'nin Mesnevisi
- 13-Yezdanî'nin Mesnevisi
- 14-Tayyan-ı Jajhay'ın Mesnevisi
- 15-Bedayî'-i Belhî'den Rahâtü'l-insân ya da Nuşirevân'ın Pend-nâme'si Manzumesi
- 16-Ferrûhî-i Sistânî'nin Mesnevisi
- 17-Behrâmî-i Serahsî'nin Mesnevisi
- 18-Unsûrî'nin *Aynü'l-Huyût Mesnevi*'si-Dağınık haldeki 60 beyitten oluşmaktadır.

19-Şeyh Ebu Sa'id Ebu'l-Hayr'a Mensub Mesnevi

20-Lebibî'nin Mesnevisi

21-Tayyan-ı Jajhan'ın Mesnevisi

22-Bedî-i Belhî'nin Mesnevisi

23-Behrâmi-i Serahsî Mesnevisi

24-Ferrûhî-i Sistânî'nin Mesnevisi

25-Kariüddehr Mesnevisi

26-Kafîrek-i Gaznevî'nin Hicv-âmiz Dübeyti

27-Muzafferî'nin Mesnevisi

28-Hüsrevî-i Serahsî'nin Mesnevisi

29-Heffaf'ın Mesnevisi

30-Şâkir-i Bûhârî Mesnevisi

31-Ammâre-i Mervezî'nin Mesnevisi

32-Kisayî-i Mervezî'nin Mesnevisi

33-Lebibî'nin Mesnevisi

34-Şâkir-i Bûhârî'nin Mesnevisi

35-Behrâmî-i Serahsî'nin Mesnevisi

36-Tayyan-ı Jajhay'ın Mesnevisi

37-Fasîhî-i Cürcânî'nin Mesnevisi

38-Lebibî'nin Mesnevisi

39-Ayyûkî'nin Mesnevisi

40-Şâkir-i Bûhârî'nin Mesnevisi

41-Tayyan'ın Mesnevisi

42-Lebibî'nin Mesnevisi

43-Ammâre'-i Mervezî'nin Mesnevisi

44-Tayyan'ın Mesnevisi

45-Mencik'in Mesnevisi

46-Hüsrevî-i Serahsî'nin Mesnevisi

47-Mencik'in Mesnevisi

48-Zerrîn-i Kütâb'ın Mesnevisi

49-Lebibî'nin Mesnevisi

Bu dönemde müstezad kabilinden şiir çeşitleri görülmez. Bugün elimizdeki en eski müstezad Mesûd-i Sa'd'ın müstezadıdır. Mesut'un dîvânında bir de şu an elde bulunmayan bir *Şehr-âşûb* bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 180).

#### 1.2.1.1.9.Mülemma'

Beyitlerin bir mısraı bir dilde diğeri başka bir dilde kaleme alınmış olan manzumelere mülemma adı verilir (Saraç, 2010: 295). Aşağıdaki şiirin ilk üç mısraı Farsça son mısraı ise Arapça yazılmıştır:

نسیم دو زلفین او بگذرد

بر آمیخته با نسیم صبا

چه گویمش؟ گویمش چون بگذرد

الا یا نسیم الصبا مرحبا<sup>168</sup>

(Ateş, 1949: 98) (Gazâyirî)

#### 1.2.1.1.10.Musammat

İç kafiye ve redifle yazılmış bir mısra, beyit veya şiire musammat denir (Coşkun, 2014: 235). Aşağıdaki beyitlerde geçen “piyâle”, “nâle”, “hûrân” ve “buhrân” kelimeleri iç kafiye oluşturduğundan bu duruma örnek teşkil eder:

بیزارم از پیاله وز ارغوان و لاله

ماوخروش و ناله کنجی گرفته تنها<sup>169</sup>

<sup>168</sup> İki zülfünün rüzgarı saba rüzgarıyla karışıp etrafa iz bırakır. Ne diyeyim? Ne desem geçip gider? İlla ya saba rüzgarı merhaba.

<sup>169</sup> Kadeh, erguvan ve laleden usanmışım. Feryat ve nale bizimle bir köşeye çekildi.

(Dırahşân, 1364/1986: 30) (Kisâî)

حور حریر سینہ کام روان حوران

چشمم چو بحدردار دل جایگاه بحران<sup>170</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 229) (Katrân)

### 1.2.1.2. Şiirin Muhtevası

Gazneliler döneminde Farsça şiirin olgunlaşma dönemi olduğu daha önce zikredilmişti. Doğal olarak bu gelişme ve ilerleme sadece bir taraftan şekillenemezdi. Mesela lafızların oluşumu, zemini, ahenkli kelimelerin seçimi, lafzî sanatların çeşitliliği ve şiirde çeşitli vezinlerin kullanımı sınırlıdır. Şiirin gelişiminin manası onun bütün yönlerden ilerleme kaydetmesidir (Mahcûb, 1345/1966: 466).

Elbette Farsça şiir bu dönemde mazmunlar ve manalar konusunda çeşitlilik bulamamıştır. Bu zamanın şairleri de kendi selefleri gibi medh, gazel, hamâse, hiciv, mersiye ve nasihat tarzının dışına pek çıkmıyorlardı. Bu zamanda sadece bir çeşit şiir önceki dönemlere nispetle keskin bir şekilde gelişmiş ve müstakil bir şekilde ortaya çıkmıştır. O da Hâkim-i Nâsır-ı Hüsrev ve Kisâî-i Mervezî'nin elinde zirveye ulaşan “zâhidâne” şiirdir (Mahcûb, 1345/1966: 467).

Ancak bu dönemdeki medh ile mazmunların ve mübalaganın çokluğu açısından Samanî döneminin medh anlayışı arasında gözle görülür bir fark vardır. Bu fark, dönemlerin hiciv, mersiye ve gazel anlayışında da bulunmaktadır.

#### 1.2.1.2.1. Övgü/Medh

Nazım şekilleri bahsi esnasında zikredildiği gibi bu dönem şiirinin ana gövdesi kaside şeklindedir. Kasidelerin büyük bir kısmı da şahların, emirlerin ve serdarların övgüsü olarak kaleme alınmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 468).

Bu dönemde övgü/medhçilik zirve noktasına ulaşmış durumdaydı. Medh, işin başında gerçekten memduhta olan sıfatları ortaya çıkartmaktaydı. Şairler memduhun övgüsü sırasında onda olmayan sıfatları söylemekten dinleyiciler onu yalancı ve saçmalayan biri olarak görmesin diye kaçınırlardı. Ancak gitgide övgü/medh bu kendine has onurlu duruşunu kaybetti. İnsanların tabiatı övgü duymaya meylettği için şairler hâmilininin bu zaaf noktasından istifade ettiler ve memduhlarını gökyüzüne çıkardılar.

<sup>170</sup> Siyah gözlü, beyaz ipek tenli huriler arzudur. Gözüm deryalar gibi, kalbim buhran dolu.

Hâmîlerinin rızasını almak için hakkı bâtil ve bâtili hak gösterdiler. Bu durum bedî sanatlar arasında “sıfatta igrak” olarak yeni bir sanatı ortaya çıkardı. Şairler de hâmîsini tanıtmada mesnetsiz iddialarla aşırıya kaçmakta ve aşırıya kaçtığı surette yetenekli bir usta olarak kabul görmekteydi (Mahcûb, 1345/1966: 468).

Bu dönemin medh anlayışında abartıda aşırıya kaçmanın yanında çeşitli mazmunlar da kullanılmaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 468):

صواب کرد که پیدا نکرد هر دو جهان  
یگانه ایزد دادار بی نظیر و همال  
و گر نه هر دو جهان را کف تو بخشیدی  
امید بنده نماندی به ایزد متعال<sup>171</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 176) (Unsûrî)

چه کاراست پیش امیرم چو دانم  
که گر میر پیشم نخواند نمیرم  
حقیر است اگر اردشیر است زی من  
امیری که من در دل او حقیرم  
چو من دست خویش از طمع پاک شستم  
فزونی ازاین واز آن چون پذیرم  
به جان خردمند خویش است فخرم  
شناسند مردم صغیر و کبیرم<sup>172</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 469)

#### 1.2.1.2.2. Hiciv ve Hezl

Medhin seyirinde oluşan gelişim, hicivde de karşımıza çıkar. Bu zamanda çoğu şairin dîvânında hicivli şiirler bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 470).

Fransızcada *satire* denilen hezl, Farsça şiirde az görülür. Bu dönem şairleri de övgü/medhde olduğu gibi hiciv ve eleştiri konusunda da aşırıya kaçıyorlardı. Şair bir şeyi

<sup>171</sup> Sevap işleyen her iki cihanda da karşılığını bulur. Tek olan, eşsiz, adil ve benzersiz Yaradandır. İki cihani da kulun eline bahşetseler. Kulun Yaradana ümidi kalmazdı.

<sup>172</sup> Emirim için ne yapacağımı bilsem de emir yanına çağırmadığımda gitmem. Kalbinde hakir olduğum emir benim için Erdeşir de olsa fark etmez. Çünkü ben ellerimi aç gözlülükten yıkadım. Bilge canımla iftihar ediyorum. Halk beni zayıf, küçük ya da büyük bilse ne olur?

veya bir kişiyi eleştirirken kendi şairlik letafetini bir kenara bırakır ve sokak ağzında görülebilcek sözler sarf ederdi. Öyle sözler söylenirdi ki ince düşünceli, latif tabiatlı ve tahsil görmüş, zevk sahibi şair profilinden çıkılırdı (Mahcûb, 1345/1966: 470).

Bu dönemde dîvânında hiciv bulundurmayan şair neredeyse yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 471).

هر چند شاعری به گدایی افتاده است  
من شاعرم به نام ولی نیستم گدا  
از نظم من تقاضا هرگز نخوانده کس  
وز شعر من نشان ندهد هیچ کس هجا<sup>173</sup>

(Ateş, 1949: 20) (Cemâleddin)

قلم منت هجا کرد و من آگاه نیم  
زدهن بیرون کردم به سر کارد زبانش  
بندبر پای نهادمش و سیه کردم روی  
وز درازا بکفانیده همه پشت و میانش<sup>174</sup>

(Ateş, 1949: 95-96) (Unsûrî)

### 1.2.1.2.3. Pend/Nasihât ve Hikmet

Bu dönem şairlerinin büyük bir kısmı övgü kasideleridir. Doğal olarak bu tür kasideler de nasihat vermek ve hikmet söylemek için uygun değildir. Bu dönem şairlerinin dîvânında pend ve hikmete daha az rastlanmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 476).

Öyle görünüyor ki bu dönemin memduhları da nasihat duymak için şair dinlemiyordu. Tarih-i Beyhakî'de geçen bir anlatıya göre Mesûd-ı Râzî sultana nasihat dolu bir manzume gönderir. Sultan bu duruma oldukça kızar. Fakat büyüklerin araya girmesiyle sultan onu affeder (Mahcûb, 1345/1966: 476).

به سرای سپنج مهمان را  
دل نهادن به ممسکی نه رواست

<sup>173</sup> Şair her ne kadar dilenci olsa da ben bilinen bir şairim ancak dilenci değilim. Benden kimse onun için şiir yazmamı istemedi ve benim şiirimde kimsenin övüldüğünü gösteren bir hece de yoktur.

<sup>174</sup> Ben farkında değilken kalem minnet olarak hece yazdı. Dilindekini ağzından çekip aldım. Ayağımı bağladım ve yüzünü kararttım. Uzunlamasına parçalandı hepsi aradan

زیر خاك اندر و نت باید خفت  
 گرچه اكنونت خواب بردیاست  
 با كسان بودنت چه سود كند  
 كه به گور اندرون شدن تنهاست<sup>175</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 24) (Katrân)

ای دل چوهست حاصل کار جهان عدم  
 بر دل منه زهر جهان هیچ بار غم  
 افگنده همچو سفره مباح از برای نان  
 همچون تنور گرم مشو از پی شکم  
 تومست خواب غفلتی و از برای تو  
 ایزد فکنده خواب کرم در سپیده دم<sup>176</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 481) (Minûçehrî)

#### 1.2.1.2.4. Tavsif

Bu dönemde tavsifler çok çeşitlidir. Bir taraftan şairler çeşitli şeylerin vasıflarını, doğal manzaralarını, dört mevsim meyvelerini ve çiçekleri övmeye başlar ve sanatını sunmak için üstün bir çaba sarfeder, diğer taraftan gece ve gündüzü, gülü veya nergisi vasfeder ve çeşitli mazmunlarda sanatını arz ederdi (Mahcûb, 1345/1966: 481):

چو آهنت بر جنگ شب روز تیغ  
 ستاره گرفت از سپیده گریغ  
 شد از جنگشان گنبد نیلگون  
 چو سو کی بر آلوده دامن به خون<sup>177</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 206)

<sup>175</sup> Saray, misafir için geçicidir. Kalbi kaptırmak ve daimî âşık olmak da reva değildir. Söylemek gerekirse sonunda toprak altında yatacaksın. Şu anda hayallerin ipeklerle süslü olsa da şimdi birileriyle olmak ne fayda, mezarda insan tek başına kalacaksa.

<sup>176</sup> Ey kalp, dünya işinin hasılı hiçbir şeydir. Kalbine cihanın dertlerinden hiç gam yükleme. Ekmek için sofradan sofraya da atlama. Miden (doldurmak) için tandır gibi kızışma. Sen gaflet uykusunun sarhoşusun. Senin için Yaradan seher vakti cömertçe bir rüya bağışladı.

<sup>177</sup> Gece gündüz, savaşta kılıç çekti. Düşmanın kaçışından ortalık aydınlandı. Savaşların sonunda gökyüzü karardı ve bütün her yer kana bulandı.

چو آورد چرخ از ستاره سپاه  
شب قیر گون شد گروس سپاه  
مه اندر کمان بردسیمین سپر  
میان بست جوزا به زرین کمر<sup>178</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 296)

#### Narın Vasfı:

صدفی کرده گرد پر یاقوت  
طبع را قوت و روان را قوت  
ز اندرون صیسف به صنع خدای  
زر و بر زر پخته بر یاقوت<sup>179</sup>

(Ateş, 1949: 38)

#### Gülün Vasfı:

گل نعمتی است هدیه فرستاده از بهشت  
مردم کریم تر شود اندر نعیم گل  
ای گل فروش گل چه فروشی برای سیم  
وز گل عزیز تر چه ستانی به سیم گل<sup>180</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 488)

#### 1.2.1.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma

Bu dönemde kaleme alınan birçok mersiye bugün eldedir ve mersiye bu dönemde kendi olgunluk seyrinin en üstündedir. Ancak bu gelişmeler sadece bu döneme has bir durum değildir. Bir önceki yüzyılda Rûdekî ve çağdaşları zamanında mersiye yazma geleneği bu derece üst bir seviyeye ulaşmamıştır. Ancak önceki dönemin mersiyeleri bu dönemin mersiyeleri gibi elde olmadığından tam ve sağlıklı bir mukayese yapmak mümkün değildir (Mahcûb, 1345/1966: 505). Bu dönemin mersiyeleri de diğer türlerde

<sup>178</sup> Gökyüzünde gece yıldızlar birer asker gibi. Siyah ve örgülü saçlar gece karardı. Ay, gökyüzünde gümüş yay gibi göründü. Koç burcu altın kemerini kuşandı.

<sup>179</sup> Yakutların etrafına sedefleri topladı. Bu durum mizacına daha da bir kuvvet kattı. Allah'ın yaratışına bak ki içinden yakut çıktı. Altın üstüne altın olsa da yakut bir başkadır.

<sup>180</sup> Gül, cennetten gönderilmiş bir hediyedir. İnsanlar gülün nimetiyle daha cömert olurlar. Ey gül satıcısı, para için niye gül satarsın ki gülden aldığın parayla gülden daha aziz ne alabilirsin ki?

görülen olgunluğa sahiptir ve ondaki bu vasıflar Sa'dî'nin mersiyelerindekilerle benzerlik gösterir.

Bu dönemde şekil açısından mersiye; kıta, kaside, dübeyti ve mesnevi şeklinde kaleme alınmıştır (Mahecûb, 1345/1966: 505).

Kisâ'î-i Mervezî'nin ölen bir kişinin ardından yazdığı dübeyit (Mahecûb, 1345/1966: 507):

جناره تو ندانم کدام حادثه بود  
که دیده‌ها همه مصقول کرد و رخ محروح  
از آب دیده چو طوفان نوح شد همه مرو  
جناره تو بر آن آب همچو کشتی نوح<sup>181</sup>

Ascedî'nin nâ-tamam bir kıtası (Mahecûb, 1345/1966: 507):

فغان ز دست ستمهای گنبد دوار  
فغان ز سفلی و علوی و ثابت و سیار  
چه اعتبار بر این اختران نا معلوم  
چه اعتماد بر این روزگار ناهموار<sup>182</sup>

#### 1.2.1.2.6. Zâhidâne Şiirin Yükselişi

Farsça şiirin bütün dönemlerinde şairler kendi şiirleri arasında uygun yer ve zaman geldiğinde nasihat söylemeye başlar ve dinleyicilerde ahlakî bir hassasiyet yaratmak isterlerdi. Hikmetli şiirlerin sayısı ve ölçüsü, şairin kişisel zevkine, yaşadığı çevreye ve şiirin şekline göre değişebilir. Övgü kasidelerinde nasihat, kendine az yer bulabilirken nadiren de olsa nahisat içerikli şiirler görülmektedir (Mahecûb, 1345/1966: 508).

Bununla beraber bir şair nasihat söylemeye istekli olmasa bile bir eser kaleme aldığı anda onun içinde mutlaka hikmetli parçalar bulundururdu. Örneğin Rûdekî'nin *Kelfile ve Dimne*'sinden birkaç beyit dışında bugün elimizde olmamasına rağmen o eserin de hikmetlerle dolu olduğu tahmin edilmektedir. Bu eserden geriye kalanlar da bu zannı teyit eden delillerdir (Mahecûb, 1345/1966: 508).

<sup>181</sup> Cenazen hiçbir hadiseye benzemez. Tüm gözlerde yaş, yüzler asık ve utangaç. Gözlerden akan yaşla tüm Merv Nuh tufanına gark oldu. Cenazen bu tufanda Nuh'un gemisi gibiydi.

<sup>182</sup> Feryat, dönüp duran feleğin sitemlerindedir. Bu suflenden, ülyadan, sabit ve seyyardan feryat. Bu yıldızların ne itibarı var bilinmez. Bugünlere ne itimat var değişken.

Geçmiş dönemlerdeki manzumeler arasında içerisinde nasihat amaçlı kullanımlar olan mesnevi çeşitlerine de rastlamak mümkündür. Ebu Şekûr'un *Âferin-nâme*'si bu çeşit manzumelere örnek teşkil eder (Mahecûb, 1345/1966: 509).

Zâhidâne şiirin özelliklerinden biri de din konusunun ahlak konusundan daha fazla işlenmesidir. Diğer bir ifadeyle Nâsır-ı Hüsrev ve Kisâ'î'nin şiirdeki asıl muradı din esaslarının tebliğidir. Bu özellik zâhidâne şiirin hikmetli şiirle farkını açıkça ortaya koyan bir husustur (Mahecûb, 1345/1966: 509).

Kisâ'î'nin şiirlerinin çoğu bugün elimizde değildir fakat elde olanlardan hareketle onun bazı manzumelerinde zâhidâne kullanımlar görülür (Mahecûb, 1345/1966: 510):

مدحت کن و بستای کسی را که پیمبر

بستود و قضا کرد و بدوداد همه کار

آن کیست بدین حال و که بودست و که باشد

جز شیر خداوند جهان حیدر کرار

این دین هدی را به مثل دایره‌یی دان

پیغمبر ما مرکز و حیدر خط پر گار

علم همه عالم به علی داد پیمبر

چون ابر بهاری که دهد سیل به گلزار<sup>183</sup>

(Dırahşân, 1364/1986: 44-45)

Bu bahis altında tasavvuf ve sûfî meşrep şairler hakkında inceleme yapmaya gerek duyulmamaktadır. Her ne kadar şiirdeki sûfîyane beyitler bu dönemde nazmedilmiş olsa da Farsça şiirde tasavvuf henüz kendi tekamül yolunu bulmamıştı (Mahecûb, 1345/1966: 515).

#### 1.2.1.2.7. Farsça Şiirde Tasavvufun Yol Bulması

Daha önce de zikredildiği gibi Farsça şiirde, pend, hikmet, zühd ve ahlak ilk olarak beyitlerde darbülmeseller ve kelimeler olarak kendine yer bulmuştur. Daha sonra gitgide bu tarz mazmunların şiirdeki hacmi artmıştır (Mahecûb, 1345/1966: 515).

<sup>183</sup> Peygamberi öv ve onu yücelt. Adalet dağıtan, işleri yapan odur. Allah'ın aslanı olan Haydar'dan başka bu işleri yapacak olan kimdir? Bu hidayet dini bir daire gibidir. Peygamberimiz merkezde ve Haydar pergelin çizen ayağı. Peygamber tüm âlemlerin ilmini Ali'ye verdi. Tıpkı bahar yağmurunun gül bahçesindeki güllere su verdiği gibi.

Senâî, Farsça şiire tasavvufu sokan ilk şairdir. Şiir diline sūfiyane maksatlarıyla fasih ve açık söylemlerde bulunmuştur. Bu bakımdan Senâî'yi Gazneliler dönemi şiire sūfiyane anlayışı sokan şair olarak görebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 517).

این عشق بلی عطای درویشان است

خود را کشتن ولایت ایشان است

دینار و درم نه زینت مردان است

جان کرده نثار کار آن مرد آن است<sup>184</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 518)

Gazneliler döneminde sūfîler henüz kendi geleneklerini tebliğ etmede şiirin tesirini ve ehemmiyetini anlamamışlardı. Bu dönemde sūfîler vaaz zımında birkaç tane beyit dışında tasavvufu kullanmamışlardır. Kullanılan ibareler ise müritlerinin zihnini açmak ve tasavvufla alakalı küçük bir farkındalık yaratmak amacıyla söylenen sözlerdir (Mahcûb, 1345/1966: 520).

#### 1.2.1.2.8. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması

Şiirin, olgunlaşmasının ve mazmunları çeşitlendirmenin yollarından biri de şairlerin kendi şiirine parlaklık vermek için çeşitli ilimlerden, dinî ve millî efsanelerden, tarihî olaylardan, Kur'an ayetlerinden ve hadislerden yararlanması ve onları şiirin gereksinimlerine uygun bir şekilde şiirlerinde kullanmasıdır (Mahcûb, 1345/1966: 413).

Bu hususta gözden kaçırılmaması gereken bir nokta ise ister istemez şairlerin ilmî ve edebî bilgilerini, yaşadığı çevre ve yetiştiği ortam etkiler. Şairin şiiri onun ruhunun tezahürüdür. Bununla beraber Minûçehrî'den Arapların dîvânlarındaki şiirlerden etkilenmemiş olması beklenemez bir durumdur. Yine aynı şekilde Hâkim-i Nâsır-ı Hüsrev ömrünü kendi mezhebî geleneklerini tebliğ etmeden geçirmiş olması beklenemez (Mahcûb, 1345/1966: 413).

Bununla beraber ilmî ve edebî bilgilerin ve şahit olunan tarihî vakaların şairlerin şiirlerinde etki bırakmış olması gayet normal bir durumdur. Hatta olmaması belki de şiirin doğasına aykırıdır. Ancak bazen bu doğal duruma ilaveten bazı şairler tefennün yapmak, kendi hünerini sergilemek ve ustalığını göstermek amacıyla bu anlayışın dışına çıktıkları

<sup>184</sup> Bu aşk dervişlerin verdiği bir hediyedir. Kendini öldürmek bu yolun velayetidir. Dinar ve dirhem adamın ziyneti değildir. Canını feda ettiyse adam odur.

görülmüştür. Şairlerin bu çeşit bilgileri kendi şiirinde kullanarak şiirlerini seçkin yapmak için çaba sarf ettiklerini söylemek mümkündür (Mahecûb, 1345/1966: 413).

Minûçeherî'nin şiirinde Arap edebiyatının derinliği, Unsûrî'nin şiirinde çeşitli ilimleri ve güçlü bir tabiatı, Ferrûhî'nin şiirinde ise köyde oturan insanların zihin sadeliği belirgin bir şekilde verilir (Mahecûb, 1345/1966: 414).

Bu durumda sırf bir şair birkaç tane ıstılah, mantık ya da ilahiyat ilminde birkaç söz söyledi diye onu felsefeci, doktor veya astrolog olarak nitelendiremeyiz. Ancak her zaman özel konular ve malumatlar şairin asıl fikrinin zeminini teşkil eder. Kendi döneminin yaygın ilimleri hakkında görüş sahibi olan Nâsır-ı Hüsrev gibi şairlerin dîvânları baştan başa bu iddiaya örnek teşkil etmektedir. Şair zaman zaman kendi şiirinde bilimsel ıstıhlara işaret ederse onu kullandığı ıstılah ilmine aşına sayabiliriz (Mahecûb, 1345/1966: 413). Bu bölümde bu türden ıstıhlaların Gazneli dönemi şiirinde kullanımına işaret edilecektir.

#### 1.2.1.2.8.1. Kur'an-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma

Râdüyânî, *Tercümânü'l-belâgâ*'da bu çeşit kullanımı belâgâttan sayar ve ona "Ayetlerin beyitteki manası" adını verir (Mahecûb, 1345/1966: 414).

#### Kavlehu Te'ala:

انك ميت واهم ميتون<sup>185</sup>

هر كرارفت هى بايد رفته شمرش

هر كرامرد هى بايد مرده شمرا<sup>186</sup>

(Ateş, 1949: 126)

Bu dönemin şairleri arasında Nâsır-ı Hüsrev kendi şiirlerinde Kur'an ayetlerine diğer şairlere nazaran daha fazla yer vermiştir. Bu işin sebebi de onun dinî bir tarafının olmasıdır. Şair zaman zaman şiirinde ayetlerin bir bölümüne, zaman zaman ayetten bir ya da iki kelimeye yer verirken bazen de ayetin sadece manasına yer verir (Mahecûb, 1345/1966: 414):

<sup>185</sup> "(Ey Muhammed) Şüphesiz sen öleceksin ve şüphesiz onlar da ölecek (Zümer 30)

<sup>186</sup> Her defasında gidenler gider ve hepsi mutlaka gidecektir. Her kim öldüyse öldü, herkesin öleceğini bil.

کارهای چپ و بلایه مکن

که به دست چپت دهند کتاب<sup>187</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 414)

Yukarıdaki beyitte ayet-i kerimeye (Hakka 25) yer verilir:

و اما من اوتی کتابه بشماله فیقول یا لیتی لم اوت<sup>188</sup>

ویا اندر تموزی مه بیارد

جراد منتشر بر بام و برزن<sup>189</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 414) (Minûçehrî)

Yukarıdaki beyitte ayete (Kamer 7) işaret edilmiştir:

خشعا ابصار هم یخر جون من الا جدات کانهم جراد منتشر<sup>190</sup>

نه یوسف را نگون در چاه افکندند اخوانش

نه بفرختند سیارهش میان مصر چون مولا<sup>191</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 3)

Yukarıdaki beyitte *Yusuf* suresinde geçen hikaye konu edinilmiştir.

#### 1.2.1.2.8.2. Şiirde Hadis, Arapça Atasözü, Mısra ya da Bölümler Kullanmak

Kur'an-ı Kerim'den sonraki en önemli istifade kaynağı peygamberin ve diğer din büyüklerinin sözleridir. Bu dönemin şairleri kendi şiirini süslemek için kudsî hadiselerin ve din büyüklerinin sözlerinden sıkça istifade etmişlerdir. Bu durum da Radûyânî tarafından *Tercümânü'l-belâgâ* da bedî sanatlardan sayılmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 425).

Bu konuda da Nâsır-ı Hüsrev özellikle şiirinde sahip olduğu özel muhtevalar vasıtasıyla birinci sırada yer alır. Elbette bu dönemin diğer şairlerinde de bu şekil örnekler görmek mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 425).

<sup>187</sup> Kötü ve çirkin işler yapma ki kitabı sol elinden versinler.

<sup>188</sup> “*Kitabı kendisine sol tarafından verilen ise şöyle der: “Keşke kitabım bana verilmeseydi.”*” (Hakka 25).

<sup>189</sup> Yazın nadiren yağmur yağar. Kapı ve pencereler de çekirgeden çekilmez.

<sup>190</sup> “*O halde sen de onlardan yüz çevir. Onlar o davetçinin (İsrafil'in benzeri görülmemiş) bilinmedik (korkunç) bir şeye çağırdığı gün, gözleri düşmüş bir halde dağılmış çekirgeler gibi kabirlerden çıkarlar.*” (Kamer 7).

<sup>191</sup> Kardeşleri Yusuf'u kuyuya attılar. Kervanınin sahipleri gibi Mısır'da sattılar.

نخستین فطرت پسین شمار

تویی خویشتن را به بازی مدار<sup>192</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 425) (Firdevsî)

Yukarıdaki beyitte aşağıdaki ifadeye işaret edilir:

اول الفكر آخر العمل<sup>193</sup>

Arap edebiyatına işaret, Arap şairlerden mazmunların nakli, büyük şairlerin adını zikretmek, Arapçanın bilinen kitaplarını zikretmek, Arapçanın terkedilmiş zor kelimelerini ve bilinen kasidelerin adını kullanmak bu dönem şiirinin özelliklerindedir (Mahcûb, 1345/1966: 426). Minûçeherî-i Damgânî gibi şairler bu yolda mezkur konulardan istifade etmişlerdir:

دل پدر ز پسر گاه گاه سیر شود

دلش همی نشود سیر از ربیع و مضر<sup>194</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 161) (Ferrûhî)

Ayrıca bu beyitlerde Arapların meşhur âşıklarına, şahlara, ileri gelenlerine ve şairlerine işaret edilmiştir:

نقدی کند درست و درآ و هیچ عیب نی

کان نقد را وفا نکند شعر بجهتری<sup>195</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 381) (Ferrûhî)

اندر کفایت صاحب دیگرست

و ندرسیاست سیف بن ذوالیزن<sup>196</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 316) (Ferrûhî)

Bazı şairlerin şiirlerinin mazmunununun Arap şiirinin mazmunlarıyla çok uyumlu olduğunu söylemek gerekir. Bu şairlerin başında gelen kişi Hakim-i Nâsır-ı Hüsrev'dir. Onun dîvânında bu tarz şiirler fazlasıyla bulunur (Mahcûb, 1345/1966: 443).

<sup>192</sup> İnsan, mizacı bakımından ilk üstün yaratılan, yaratılış sırasında da sonuncu yaratılandır.

<sup>193</sup> “Önce düşün sonra amel yap”

<sup>194</sup> Babanın kalbi zaman zaman oğluyla doğar. Onun kalbi doymaz hep gelen bahardan.

<sup>195</sup> Bakarsın doğru düzgün bir ayıbı yok ki Bahterî'nin şiiri bu ayıp için vefa etmez.

<sup>196</sup> Kifayet içindeki sahip bir başkasıdır. Siyasette akıbet ve cezanın sahibi Seyf bin Zü'l-Yezzen'dir.

### 1.2.1.2.8.3. Felsefî Terimler ve Çeşitli İlimlerden Yararlanma

#### 1.2.1.2.8.3.1. Felsefî terimler

آن که چون او ننمودست شهری چرخ کیان

هر چه از کاف وزنون ایدر کردست عیان<sup>197</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 443) (Minûçehrî)

نیاشد قیمت اعراض چون پیدا شود جوهر

کجا کل آمده باشد نباشد پایدار اجزا<sup>198</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 5) (Katrân)

Nâsır-ı Hüsrev kendi mezhebi olan *İsma'ili* mezhebi gereğince dîvânında felsefî konulardan istifade etmiştir. Bazı şiirlerinin tamamında bu felsefeye göndermeler bulunur (Mahcûb, 1345/1966: 445):

همی گوئی که بر معلول خود علت بود سابق

چنانچون بر عدد و احد و یا کل خود اجزا<sup>199</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 445) (Nâsır-ı Hüsrev)

عالم قدیم نیست سوی دانا

مشنو مجال دهری شیدارا<sup>200</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 445) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.2.8.3.2. Nücum ve Riyâzâtten İstifade

Menşûrî'nin aşağıdaki beytinde nücûm sanatından faydalanılmıştır:

چرا بی کرانست طول بقاش

ازیرا بود دایره کران<sup>201</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 447) (Ahmed-i Menşûrî)

<sup>197</sup> Onun şahlığının zahir olmasını kader istemedi. “*Kûn*” emrinin hepsini burada aşikar etti.

<sup>198</sup> Cevher ortaya çıkınca arızın bir kıymeti olmaz. Küll her nerede ortaya çıkarsa cüzler kalıcı olmaz.

<sup>199</sup> Herkes kendi hastalığının sebebinin önceki illetten kaynaklı olduğunu biliyor. Tıpkı kendisinin tamamının bir parçası gibi.

<sup>200</sup> Alem bilge için kadim değildir. Dehrînin kendinden geçmiş sözlerine bakma.

<sup>201</sup> Varlığın süresi niye nihayetsizdir? Bu yüzden her gördüğünün sonu dairedir.

Mencik'in aşağıdaki beytinde nücüm sanatından istifade edilmiştir. Bilindiği üzere nücüm sanatında yıldızlardan bahsedilir. Bu beyitte de güneş ve ayın zikredilmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir:

کجاست رطل که خورشید سوی گندم رفت

چو آبگینه شامی سفید گشت ضیایش<sup>202</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 447) (Mencik)

Aşağıdaki beyitte de nücüm sanatının alameti olarak “burç”, “yıldız” ve “dört unsur”dan istifade edilmiştir.

در تن خویش ببین عالم را یکسر

هفت نجم و ده و دو برج و چهار ارکان<sup>203</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 452) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.2.8.3.3. Tıp ve Doğa İlimlerine İşaret

Hüsrev'in aşağıdaki beytinde tıp ve doğa ilimlerinden faydalanılmıştır. “Halile”nin tadı her ne kadar kötü olsa da onun ter kibinin insan ateşini indirmede önemli bir görevinin olduğu belirtilir:

که دانست کاین تلخ و ناخوش هلیله

حرارت براند ز ترکیب انسان<sup>204</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 452) (Nâsır-ı Hüsrev)

Aşağıdaki beyitte ise şair, bir korku ve ateş dolayısıyla ateşin çıkması durumunda gül suyunun bu duruma iyi geleceğini ifade etmektedir:

گرت تب آید یکی ز بیم حرارت

جستن گیری گلاب و شکر و چندن<sup>205</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 452) (Nâsır-ı Hüsrev)

که دانست کافزون شود روشنایی

<sup>202</sup> Güneş doğmaya yakın, seher vakti şarap kadehi nerede? Güneş, aynadaki mum ışığı gibi aydınlandı.

<sup>203</sup> Kendi vücudunda bir defada âlemi gör. Yedi yıldız, on iki burç ve dört unsuru...

<sup>204</sup> Halilenin acı ve tadının kötü olduğu bilinir. Ancak ter kibi insanın ateşini düşürür.

<sup>205</sup> Korku ve telaşla eğer ateşin çıkarsa, gül suyu, şeker ve sandal ağacını ara bul.

به چشم اندر از سنگ کوه سپاهان<sup>206</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 453) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.2.8.3.4. Musiki

Aşağıdaki beyitlerde ise beyitlerin müzikalitesi göze çarpmaktadır:

به گوش اندر همی گویدت گیتی بار بر خر نه

تو گوش و دل نهادستی به داستان نهانندی<sup>207</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 454) (Nâsır-ı Hüsrev)

Bu beyitte ise şair tarafından kulağının ilgisini ilme vermesi yönünde bir telkinde bulunuluyor:

راه طاعت گیر و گوش هوش سوی علم دار

چند داری گوش سوی نوشخورد راهوی<sup>208</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 454) (Nâsır-ı Hüsrev)

شه روم حواهد که او همچون من

نهد پیش او بر بطی در کنار<sup>209</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 152) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.2.9. Geleneklere ve Tarihî Olaylara Gönderme

Bu dönemdeki şairlerin yönelimi daha çok övgü üzerindedir ve doğal olarak da Gazneliler dönemi şiiri çeşitli tabakalardaki insan yaşamından uzak kalmıştır. Bu dönem şiirinde Hintlilerin inanç usulleri ve sosyal durumlarından tutun da tarihî, ictimai, sarayın durumu ve emirlerin ilmine kadar birçok meselehakkında bilgi bulunur (Mahcûb, 1345/1966: 456).

Örneğin aşağıdaki beyitte Emir Muhammed bin Mahmut'un ilmini görebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 456):

سپید رویی ملک از سیاه رایت اوست

<sup>206</sup> Kim bildi ki aydınlık artıp çoğalsın, İsfahan dağının kayasından daha ışıklı görünsün göze.

<sup>207</sup> Kulağına "Dünya bir yükür, bu yükü eşeğe yükle" dendi. Sen bu sözleri duydun da yükü ellerine yükledin.

<sup>208</sup> İtaat ehli ol ve kulağının ilgisini ilme ver. Ne zamana kadar mey içip eğlenceye yöneleceksin.

<sup>209</sup> Rum'un şahı da benim gibi şarap kadehini yanına koysun ister.

سیاه رایست او پشت صد هزار عنان

همای زرین دارد نشان رایست خویش

که داشته است همایون تراز همای نشان؟<sup>210</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 201) (Ferrûhî)

هر که خواهند دین باشد و جوینده راه

شغل او طاعت ایزد بود و خدمت شاه<sup>211</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 346) (Ferrûhî)

Bu beyitte Minûçehrî'nin Sultan Mahmut'la konuşması vardır (Mahecûb, 1345/1966: 457).

Aşağıdaki beyitte ise Mu'tasım ile Efşân arasındaki ilişkiden bahsedilir (Mahecûb, 1345/1966: 458):

یکی چون معتصم دایم در افشانست در مجلس

یکی دایم به میدان در سر افشانست چون افشین<sup>212</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 344) (Katrân)

Aşağıdaki beyit şarap içme ve toprağa şarap serpmeye geleneğine işaret eder (Mahecûb, 1345/1966: 460):

جرعه بر خاک همی ریزیم از جام شراب

جرعه بر خاک همی ریزند مردان ادیب<sup>213</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 6) (Minûçehrî)

Görünüşte mezarı üzerine şarap serpilmiş ilk şair E'şâ-yı Kays'tır. Rivayete göre, Yemâme valilerinden birisi E'şâ'nın mezarını aramaya koyuldu. Kendisine onun mezarının Menfuha kasabasındaki evinin içinde olduğunu söylediler. Oraya gittiğinde mezarı nemli görünce oradaki nemin sebebini sordu. Kendisine “*Yemâme'nin gençleri şarap içmeye buraya geliyor ve E'şâ'yı kendilerine dost olarak gördüklerinden sıra ona*

<sup>210</sup> Onun ay yüzü siyah bayrağının nişanesidir. Siyah bayrağının arkasında yüz bin atlısıyla beraber. Nişanesi olarak onun bayrağında altın hurma var. Kim onun hurma nişanesinden daha yüce bir mübareklığe sahip?

<sup>211</sup> Her kim din isteyip yol ararsa, onun yolu yaradana itaat ve şaha hizmettir.

<sup>212</sup> Biri Mutasım gibi her daim meclis kurar. Biri de daim savaş meydanında Efşân gibi durur.

<sup>213</sup> Şarap kadehinden bir damla yere dökelim. Âlim olan bir damla toprağa döküyor.

*geldiğinde şarap kadehini onun toprağına saçıyorlar.”* dediler (Mahecûb, 1345/1966: 460).

Bundan sonra bu uygulama Farsça şiirde bir gelenek olarak devam etti.

<sup>214</sup> ولارض من كاس الكرام نصيب

اگر شراب خوری جرعه بی فشان بر خاک

<sup>215</sup> ازان گناه که نفعی رسد به غیر چه باک

(Ganî, 1320/1942: 203) (Hâfiz Dîvânı)

### 1.2.1.3. Lafzî ve Bedî Sanatlar

Dil ve belâgât unsurlarından olan lugat, iştikak, bedî, aruz, kafiye ve şiir eleştirisi gibi kavramlar dil biliminin birer aracıdır. Dil biliminin özelliklerinden birisi de söz üstatları ve dili fasih kullananlar arasında ortaya çıkan meseleler olmasıdır. Bu tarz ilimler; dili fasih kullanan insanlar arasındaki tartışmaların, biri tarafından tedvin edilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Mahecûb, 1345/1966: 301).

Farsça şiire lafzî sanatların gelmesi ve yaygınlaşması bedî kitapların telifini bir ihtiyaç haline getirmiştir. Ancak aynı durumda böyle bir kitabın telifi de lafzî sanatların yaygınlaşmasına yardım eder. Çünkü şairler öyle bir kitap telif ettikten sonra kendi edebî bilgilerini tamamlamak için onu inceleyip o kitapta geçen sanatları kendi şiirlerinde kullanırlar (Mahecûb, 1345/1966: 301).

Buna ilaveten Farsça şiirin gelişimi sırasında bütün alanlar olgunlaşmaya başladı ve bu durum da lafzî sanatların olgunlaşmasını gerektirdi. Önceki şairlerin ulaşamadığı çeşitli sanatlar bu zamanın şiirine girmiş oldu (Mahecûb, 1345/1966: 301).

Bizim konumuz olan lafzî sanatlar Gazneliler dönemi şiir kısmında genel bir bahistir. Ancak bu dönemde diğer dönemlerde olduğu gibi muhtelif şairlerin bedî sanatlara yönelme ölçüsünün diğer şairlere oranı ihtilafli olduğu unutulmamalıdır. Bazı şairler bu sanatlara çok yönelmezken bazı şairler ise bu durumun aksine kendi şiirlerini lafzî sanatlar mecmuasına çevirmek için çaba sarf ettiler (Mahecûb, 1345/1966: 302).

Diğer taraftan her şair kendi kişisel bilgisi, eğitime becerisi gereğince kendinden önceki şairlerin eserlerine yöneldiler. Yine bunlardan bir kısmı sanatlara dikkat ederken diğer bir kısmı da bu konuda hiçbir çaba sarf etmedi. Bu düzende bazen bir şairin

<sup>214</sup> Yerdekinlerin şarap kasesinden nasibi vardır.

<sup>215</sup> Eğer şarap içersen bir yudumunu toprağına serp ki o günahattan başka birine fayda bulaşır. Bunda korkulacak bir şey yoktur.

dîvânında bir sanatın çok sayıda örnekleri bulunabilirken başka bir şairin dîvânında özel bir sanatta işlenmiş bir beyit bile bulunamıyordu. Bu duruma örnek olarak Katrân gösterilebilir. Katrân, kendi şiirlerinde cinas çeşitleri, tezat, mûraat ve çeşitli teşbihlere diğer sanatlardan daha fazla yer vermişti. Minûçebrî ise diğer sanatlardan daha fazla olarak muhtelif türlere, teşbihe ve leff ü neşre ağırlık vermişti (Mahecûb, 1345/1966: 302).

Radûyânî, *Tercümânü'l-belâgâ*'da, Unsûrî'den bahsederken dokuzuncu fasılda “*Kelâmü'l-câmi'ü'l-mev'izetü ve'l-hikmetü ve's-şekvi*” unvanı altında “*Unsûrî'nin sözünün çoğu bu tabakadadır ve neredeyse bütün kasidelerinde bedî sanatlar bulunur.*” der (Mahecûb, 1345/1966: 303).

Bununla beraber Unsûrî, bedî sanatların tamamına dikkat etmesine ve onları maharetle bütün şiirlerinde kullanmasına rağmen Radûyânî'ye göre onun dikkati daha çok Câmi'nin sözlerini sunmaya yönelikti (Mahecûb, 1345/1966: 303).

Bu dönemde lafzî sanatlar, şair ve şiir için bir zorunluluk taşımamaktaydı. Buna ilaveten şairler belâgât ve edebiyatta kendi maharetlerini göstermek için yeni sanatlar deniyorlardı. Lafzî sanatlar kullanmak normal bir durum haline geldiğinden şairler kendi farklılığını ortaya koymak için yeni sanatlara yönelmişlerdi (Mahecûb, 1345/1966: 303). Sâ mânîler döneminde ele alınan *Lafzî ve Bedî Sanatlar* bahsinde bazı söz sanatlarının ortak kullanımı sebebiyle tekrara düşmemek adına aşağıda belirtilen söz sanatları burada tekrar alınmamıştır: Tecâhül-i Ârif, İltifat, İstidrak, İbdâ', Tarsî', Mutâbîka (Reddû'l-acüz Ale's-Sadr), Leff ü Neşr-i Müretteb, İrsâl-i Meseller, Medh-i Müveccih, Hüsn-i Ta'lîl, Teşbih-i Meşrût, Teşbih-i Meknî/Kinâye, Temsîl, Nitelemede İgrak, Tensîk-i Sıfat, Cem', Cem' ve Tefrîk, Cem' ve Taksîm, Taaccüb, Suâl ve Cevâb.

### 1.2.1.3.1.Mecazlar

#### 1.2.1.3.1.1.Teşbih Çeşitleri

##### 1.2.1.3.1.1.1.Teşbih-i Kâmil

Aşağıdaki şiirde teşbihin bütün unsurlarının kullanıldığı örnekler bulunur:

کهی بلند و بر او کلهه بی نهاده بلند  
 بلندها جهان زیر او و زجمله زیر  
 به استواری زر بخیل زیر زمین  
 به پایی نام سخن میان بشر<sup>216</sup>

<sup>216</sup> Yüksek bir dağın tepesine yüksek bir kale kurdu. Gökyüzünün altında o en tepedeydi. Altın, hasis biri gibi yerin altında gizlidir. Cömert olanın adını insanlar arasında yaşatmalı.

(Şehâb, 1348/1969: 36-37) (Ascedî)

#### 1.2.1.3.1.1.2. Teşbih-i Ma'kûs

Râdûyânî ve Şems-i Kays'a göre teşbih türleri içinde en makbul olan teşbih, teşbih-i ma'kûstur. Bu teşbihte, müşebbeh ve müşebbehün bih birbirine benzetilmiştir (Değirmençay 2011: 556):

زسم ستوران و گرد سپاه

زمین ماه روی و زمین روی ماه<sup>217</sup>

(Ateş, 1949: 53)

#### 1.2.1.3.1.1.3. Teşbih-i Tesviyet

Birkaç şeyin tek bir şeye benzetilmesidir (Değirmençay 2011: 557). Şair “kalbimi, ağzın ve dilin” yapayım derken bu sanatı uygulamıştır:

گفتم ز دل خویش دهان سازمت ای دوست

گفتا نتوان ساخت زیك نقطه دهانی

گفتم زتن خویش میان سازمت ای ماه

گفتا نتوان ساخت زیك موی میانی<sup>218</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 47) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.3.1.1.4. Teşbîhü'l-mercû' inhu

Teşbih-i Tafdil olarak da geçen bu sanatta, teşbih ettikten sonra müşebbeh olanda üstünlük ispat etmek gerekir. Aşağıdaki örnekte teşbih unsuru olarak kullanılan servi bu sanata örnek teşkil etmektedir (Eliaçık, 2013: 568):

به قد گوپی سروت در میان قباى

به روی گوپی ماه است بر نهاده کلاه

چو ماه بود چو سرو و نه ماه بود و نه سرو

کمر نبندی سرو و کله ندارد ماه<sup>219</sup>

<sup>217</sup> Ordudaki askerler ve yük hayvanları bir araya toplanınca ortalık yerle bir oldu.

<sup>218</sup> Dedim: “Ey dost kalbimi senin ağzın, dilin yapayım”

Dedi: “Bir noktadan ağız yapamazsın”

Dedim: “Ey ay (Sevgili), bedenini kendime kılıf yapayım.”

Dedi: “İnce bir tüy gibi olan belinden kılıf yapamazsın.”

<sup>219</sup> Boyun servi gibi elbisenin içinde. Bir ay gibi yüzün tacının altında. Ay gibi servi gibiydi ama ne ay ne de serviydi. Servi kemer bağlamaz ve ayın da başında tacı olmaz.

(Seyyâkî, 1335/1957: 51) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.3.1.1.5. Teşbih-i Müzdevic

Râdûyânî'ye göre bu teşbih daha çok gazellerde kullanılmaktadır. Bu teşbihte şair kendi karakterinden ve karşısındakinin karakterinden bir sıfatı birlikte yapar ve bir beyit içerisinde kıyas yaparak okuyucuya sunar:

یک لفظ ناید از دل من و زدهان تو  
 یک موی ناید از تن من و زمیان تو  
 شاید بدن که آید جفتی کمان خوب  
 زین خم گرفته پشت من و ابروان تو<sup>220</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 44-45) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.3.1.1.6. Teşbih-i Mürekkeb

Teşbihte birden fazla unsurdan meydana gelen teşbihlerdir:

چو رویش بدیدند بر گاه بر  
 چو خورشید تا بنده بر ماه بر<sup>221</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 27) (Dakîkî)

#### 1.2.1.3.1.1.7. Teşbih-i mahsûs-be-ma'kûl

Bu teşbih çeşidinde benzeyen somut, benzetilen soyuttur (Değirmençay 2011: 557). Aşağıdaki beyitte kalbin günahın rengine benzetilmesi bu duruma örnektir:

به رنگ تو به بنا گوش و طلعت و رخ و بر  
 کبای و جعد و سر زلف و دل به رنگ گناه<sup>222</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 348) (Katrân)

زهره تابنده ز چرخ تیره جرم  
 همچو خالی از یقین بر روی ظن<sup>223</sup>

<sup>220</sup> Benim kalbimden senin de ağzından bir kelam. Benim tenimden senin de belinden bir tüy. Bu her ikisi de olsa da iyi güzel bir keman, biri kambur sırtımda diğeri senin keman kaşlarından

<sup>221</sup> Onun görüntüsü parlak güneşin ayın etrafını sarması gibiydi.

<sup>222</sup> Yüzün, bahtın güneş sana benzer, ayın ışığı zülfünün kıvrımlarına, kalp de günahın rengine benzer.

<sup>223</sup> Karanlık gökyüzünde parlayan zühre gibisin. Zannın içinde şüphesiz bilginin bir delili gibisin.

(Muhakkık, 1357/1978: 333) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.3.1.1.8. Teşbih-i mahsûs-be-mahsûs

Bu türde ise teşbihin her iki tarafının da somut olması gerekir (Değirmençay 2011: 556). Aşağıdaki beyitte bunun örnekleri bulunur:

گهی ابر تازی و خورشید رخشان  
 چو تیغ علی بود در کنف کافر  
 گریزان شب و تیغ خورشید یازان  
 چو عمر و لعین از خداوند قنبر<sup>224</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 150) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.3.1.2. İstiare

Lugat anlamı birinden bir şeyi ödünç isteyip almak olan istiare, bir kelimeye aralarındaki benzerlik ilgisi dolayısıyla temel anlamının dışında yeni bir anlam vermektir (Saraç, 2010A: 118).

هوا اندوده رخساره به دوده  
 سپهر آراسته چهره به گوهر<sup>225</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 328) (Lebîbî)

بیاراست لشکر بسان بهشت  
 به باغ وفا سرو کینه بکشت<sup>226</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 328) (Firdevsî)

<sup>224</sup> Bazen karanlık bir bulut, bazen parlak bir güneş, Ali'nin kafirin boynuna vurduğu kılıç gibisin. Gecenin kaybolup güneşin boy gösterdiği, Kamber'in Rabbi'nin lanetlediği Amr gibisin.

<sup>225</sup> Hava, yüzünü dumanla kapladı. Gökyüzü kendisini mücevherle süsledi.

<sup>226</sup> Cennetten askerler getirdi. Vefa bağına kinden serviler ekti

### 1.2.1.3.2.Anlamla İlgili Sanatlar

#### 1.2.1.3.2.1.Mutezâd

Nazımda ya da nesirde birbirinin zıttı olan kelimeleri kullanma sanatıdır. Aşağıdaki beyitlerde “acı”, “şirin” ve “hışım”, “barış” birbirinin zıttı olan kelimelerdir:

آن تلخ و بدو عمر تلخ شیرین

آن زرد و بدو روی زرد حمرا<sup>227</sup>

(Ateş, 1949: 34) (Mencik)

آنجا که عقیم خشم تو آذر

آنجا که نسیم صلح تو نیسان<sup>228</sup>

(Ateş, 1949: 35) (Mencik)

#### 1.2.1.3.2.2.Mürâ‘at-i nazir

Bedî ilminde lafız, mana ve vezin arasında uygunluk bulunması sanatıdır. Aşağıdaki beyitlerde birbiriyle uyumlu kelimelerin kullanımını görmektedir. İsa, çarmıh, zülf, dudak, silah ve kâbil kelimeleri bu duruma örnektir:

دو زلفکانش چلیپا شد و لبان عیسی

رخش زبور ملاحمت شد و میان زنار<sup>229</sup>

(Ateş, 1949: 76) (Yezdani)

جور من از ان زلف بلا جوی از یراک

هم گونه زاع آمد و هم پیشه قابیل<sup>230</sup>

(Ateş, 1949: 76) (Mencik)

#### 1.2.1.3.2.3.Siyâkatü’l-A‘dâd

Bedî sanatlardan olan bu sanatta şair sürekli olarak beyitte ya da cümlede birkaç isim zikreder, sonra da bunları tek tek vafeder. Aşağıdaki beyitte isimlerin sıralandığı görülsede bunların vafedildiği diğer beyitler bulunmamaktadır:

<sup>227</sup> O acı, ömre şirindir. O sarı, bu solmuş yüze kırmızılık.

<sup>228</sup> Senin hışımının sonu ateş gibidir. Senin barış rüzgarın nisan gibidir.

<sup>229</sup> Senin zülüflerinin iki kenarı âdeta bir put oldu, dudakların da İsa'nın dudakları. Yüzünün güzelliği Zerdüştler arasındaki Zebûr gibi oldu.

<sup>230</sup> Bana zulüm, o zülüflerden bela arayan silah gibidir. Bir yandan kapkara diğer taraftan Kabil'in işi gibi.

نگین و تیغ و تاج و تخت و ملک و گنج با لشکر

همه برسان فرزندند سلطاننشان پدر برسر<sup>231</sup>

(Ateş, 1949: 62) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.3.2.4.Tefsîr-i zâhir

Aşîkar olanın tefsirinin yapıldığı sanattır. Aşağıdaki beyitte bunun örneği bulunur:

چهار چیز بود در چهار وقت نصیب

خدایگان جهان را چو کرد رای سفر

چوعزم کرد صاوب و چورای زد توفیق

چو باز گردد فتح و چو جنگ کرد ظفر<sup>232</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 87) (Unsûrî)

#### 1.2.1.3.2.5.Leff ü Neşr (Müretteb veya Gayr-ı Müretteb)

Aşağıdaki beyitlerde müretteb leff ü neşr örnekleri bulunur. İlk beyitte “leb”, “çeşm”, “rahâtî”, “belâ”, “reh”, “zülf” kelimeleri; ikinci beyitte ise “rûy”, “zülf”, “leb”, “serv”, “müşk” kelimeleri sıralı olarak dizilmiştir:

به لب و چشم راحتی و بلا

به رخ و زلف تو به بی و گناه<sup>233</sup>

(Dırahşân, 1364/1986: 33) (Kisâî)

ز روی و ز باله و زلف و لبش

خجل شد مه و سرو و مشک و شکر<sup>234</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 51) (Unsûrî)

#### 1.2.1.3.2.6.Tefrîk

Tefrik, aynı olan veya aynı olduğu kabul edilen iki şey arasında fark olduğunu, bunların aynı olmadığını söylemektir (Saraç, 2010A: 176). Örnekler incelendiğinde

<sup>231</sup> Mücevher, kılıç, taht, mülk, hazine ve ordu. Bunların hepsi sultanların çocukları gibi, sultan da başlarında babaları gibidir.

<sup>232</sup> Nasip vakti dört şey vardır: Tanrı cihanı sefer için yarattı. Azmetse başarı ve zafer elde eder. Fetihler önünde açılır ve savaşa muzaffer olur.

<sup>233</sup> Dudakların ve gözün rahatlık ve bela. Yüzün ve zülfün tevbe ve günah

<sup>234</sup> Altta dudakları, üstte zülüfleri. Ay ve serv, müşk ve şeker utandı.

tefrikte her zaman bir karşılaştırma olduğu görülür. Şair, ilk beyitte Nisan bulutlarının farkı, ikinci beyitte ise sevgilinin farkını ortaya koymuştur:

ابر چون تو کی است نیسانی

زرکی بارد ابر نیسانا<sup>235</sup>

(Ateş, 1949: 66) (Hüsrevî, Terceman)

روی او ماهست نه نه ماه کی دارد کلاه

قد اوسروست نی نی سرو کی بنددقا<sup>236</sup>

(Râzavî, 1314/1935: 263) (El-Mu'cem)

#### 1.2.1.3.2.7. Taksim

Taksim, birden fazla unsuru zikrettikten sonra bunlara ait özellikleri, her birinin kime ait olduğunu belirterek söylemektir (Saraç, 2010A: 177). Aşağıdaki beyitte şair sevgilinin yüzünü aya benzettikten sonra zülüflerinin farkını ortaya koymaktadır:

آن چه رویست آن شکفته گردش اندر گلستان

وان چه جرارهست خفته سال و مه بر گلستان<sup>237</sup>

(Ateş, 1949: 67) (Unsûrî)

#### 1.2.1.3.2.8. Tefrîk ve Taksîm

Şair aşağıdaki beyitte sevgilinin yüzünü aya benzettikten sonra onun parlak olma özelliğini dile getirerek bu sanatı icra eder:

نیست به خوبی رخانت ماه ازیراک

ماه به گرد رخت همیشه بتابد<sup>238</sup>

(Ateş, 1949: 72) (Necâdî)

#### 1.2.1.3.2.9. Cem, Tefrîk ve Taksîm

Bu sanat şiirde oldukça nadirdir. Şair ilk mısırada sevgilinin bağlama hususiyetini cem etmiş, diğer mısralarda da onların farkını ve ayrılan özelliğini dile getirmiştir:

<sup>235</sup> Nisan bulutları, insanı perişan edecek şekilde yağın senden başka kim var.

<sup>236</sup> Yüzü ay gibi, yok yok ay değil, (hangi ayın) tacı var ki? Boyu servi gibidir, yok yok hangi servi süslü elbise giyer?

<sup>237</sup> Gülistanta çiçekler gibi açan senin yüzün. O zülüfler ne öyle, akrep gibi kıvrım kıvrım uzamış.

<sup>238</sup> Yanaklarındaki aydınlık değil ayın yüzü. Ay senin yüzünün etrafında hep parlansın.

آنکه ترا بند کردو بندهت را نیز  
 بندی کردست ناپیدی و پنهان  
 بند تو از آهنست و بند من از غم  
 بند تو بر پای و بند بندهت بر جان<sup>239</sup>

(Ateş, 1949: 23)

#### 1.2.1.3.2.10.Hüsn-i Ta'bîr

Kaba, çirkin ve sakıncalı nesnelere veya kavramları başka sözcüklerle daha uygun bir biçimde ifade etme sanatıdır. Edebiyatta ve özellikle hitabet sanatında bu söz sanatına başvurulur. Türkçede edebî kelimeler, örtmece (Coşkun, 2014: 184) olarak da geçer.

گل با خار بود نرگس بی خار بود  
 چون توپی نرگس پر خار و گل بی خار<sup>240</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 369) (Katrân)

ستاره بارم هر شب به دیده تا به سحر  
 چو یادم آید ازان سی ستاره سحری<sup>241</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 536) (Katrân)

#### 1.2.1.3.2.11.İstidlal

Delil getirme sanatıdır. Aşağıdaki beyitlerde ilk mısralarda söylenen sözler daha sonra deliller getirilerek desteklenmiştir:

طمع مدار که با تو وفا کند دوران  
 که با کسی به فسون مهربان نگردهد مار<sup>242</sup>

(Şehâb, 1348/1969: 31) (Ascedî)

خسرو مشرق که یزدانش به هر جانا صرست  
 هر که یزدان را پرستد ناصرش یزدان بود<sup>243</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 28) (Unsûrî)

<sup>239</sup> Seni bağlayan sana köle olanı da bağlayan. Görünmeden gizlice bağlamış. Senin bağın demirden benimki ise gamdan. Senin bağın ayakta benimki canımda.

<sup>240</sup> Gülün dikenini vardı, nergis ise dikensizdir. Dikenli nergis ve dikensiz gül sensin.

<sup>241</sup> Sensiz geçen günlerde şehrin zühresi aklıma geldiğinde şehere kadar gözlerimden yıldız yağar.

<sup>242</sup> Devranın seninle iyi geçinmesini bekleme. Öyle ki yılan insana sadece efsunla iyi olur.

<sup>243</sup> Yaradani her yerde yanında olan doğunun Hüsvrev'i, kim yaradana inansa, yardımcısı Yazdan olur.

### 1.2.1.3.2.12. Tekîdü'l-Medh ve Bi-mâ-Yüşbihü'z-zem

Övgü maksatlı bir ifadede yergi anlamı içeren kelime veya ibare kullanmaya denir. Bu sanatta söze bazen eleştiri içeren bir kelime veya ibareyle başlanır; bu kelime veya ibare muhatabı olumsuzluk beklentisine iter ancak söz övgüyle bitirilir; böylece övgü vurgulanmış olur (Coşkun, 2014: 191). Aşağıdaki örneklerde ilk mısralarda söz maksatsız bir şekilde belirtilirken ikinci mısralarda maksat ifade edilir:

به زلف کز ولیکن به قد و قامت راست

به تن درست ولیکن به چشمکان بیمار<sup>244</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 73) (Dakîkî)

تو مشک زلفی لیکن ترا ز گل نافه است

تو سرو قدی لیکن ترا جمال چمن<sup>245</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 53) (Unsûrî)

### 1.2.1.3.2.13. El-Kelâmü'l-Muhtemel Bi'l-Ma'nîynü'z-zıddeyn (Zü'l-vecheyn)

Şairin ya da yazarın nazım ya da nesirde iki zıt manaya gelebilecek ibareleri kullanması sanattır. Yani şair hem methediyor hem de yeriyor olabilir. Aşağıdaki örnekte de bir sözün hem iyi hem de kötü olarak kullanılabilmesi ifade edilmiştir:

سخن مر سری را کند چاه دار

سری را کند هم سخن چاه دار<sup>246</sup>

(Ateş, 1949: 90) (Unsûrî)

### 1.2.1.3.2.14. Tazmîn

Beytin manası diğer beyitte ortaya çıkar. Unsûrî'nin Dîvân'ındaki 103 numaralı beyit bu sanata örnektir. Şair ilk beyitte savaş günü askerlerin meydanda olacağını söyler, ikinci beyitte ise Umman'ı ve Ceyhun'u alabilecek kudrette olduğunu belirterek durumu açık bir şekilde ifade eder:

<sup>244</sup> Zülûfleri dalga dalga, boyuposu dimdik. Bedeni sağlam da göz kırışları hasta eder.

<sup>245</sup> Senin zülfün müşk gibidir ancak müşkün nefesi gülden. Boyun servi gibi yüzün güzellikte gülistan.

<sup>246</sup> Söz vardır başı taçlandırır. Söz vardır ki başı yere eğdirir.



که یارب عاقبت محمود گردان<sup>250</sup>

(Ateş, 1949: 263) (Unsûrî)

### 1.2.1.3.2.17.Terceme

Mananın tam olarak nakledilebildiği tercümelendir:

له حد صمصام و مشیة حية

و قالب عشاق ولون حزين

Tercüme:

تیزی شمشیر دارد و روش مار

کالبد عاشقان و گونه بیمار<sup>251</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 405) (Buhterî)

### 1.2.1.3.2.18.Nakil ve İktibâs

Bir şaire ait beytin başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiye nakledilmesi sanatıdır. Aşağıdaki örneklerde Rûdekî'ye ait olan bir beytin Dakîkî tarafından aynı vezin ve kafiye tekrar nazmedildiğini görüyoruz:

Rûdekî:

اگر گل آرد بار آن رخان تو نه شگفت

هر آینه چو همه می خورد گل آرد بار<sup>252</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 406)

Rûdekî'nin beytini Dakîkî aynı vezin ve kafiye nakletmiştir:

اگر سر آرد بار آن سنان او نه شگفت

هر آینه چو همه خون خورد سر آرد بار<sup>253</sup>

(Razavî, 1314/1935: 346)

<sup>250</sup> Sen Doğu'nun da Batı'nın da şahısın. Yahudi'nin, Hristiyan'ın, Zerdüş'tün mesihi ve Müslüman'ın şahısın. Hep gönüllerde tesbihle anılır adın. "Ya Rabbi akıbetimiz Mahmûd olsun."

<sup>251</sup> Kılıç gibi hızlı ve yılan gibi üslubu var. Âşıklar timsali ancak hasta görünüşü var.

<sup>252</sup> Senin güzel yüzün gül açarsa bu şaşılacak bir şey değil. Her kim mey içerse sonunda gül açar.

<sup>253</sup> Onun mızrağına başlar takılsa bu şaşılacak bir şey değil. Her kim kan içerse nihayetinde erer.

Bu zikredilen sanatlara ilaveten her ne kadar bedî sanat olarak sayılmasalar da bu dönemde başka sanatlar da var olmasına rağmen bu tarz sanatlar şiirde yaygınlaşmamıştır.

### 1.2.1.3.3.Sözle İlgili Sanatlar

#### 1.2.1.3.3.1.Envâ‘-ı Tecnîs

##### 1.2.1.3.3.1.1.Tecnîs-i Zâyid

Şair beyitte, şekil olarak birbirine benzeyen fakat anlamca birbirinden farklı sözleri mısralarda paralel olarak kullanır ve o sözlerden birinde bir harfin fazla olmasına “ilaveli cinas” (tecnis-i zâyid) adı verilir. Aşağıdaki beyitlerde “şebân-gâh ve şeb-gîr” kelimeleriyle “ata ve ‘atâ” kelimeleri bu sanata örnek teşkil eder:

از جام به جامه جه شبانگاه

وز جامه به جام جه تو شبگیر

شیرست غذای کودک خرد

<sup>254</sup> شیرست غذای مردم پیر

(Ateş, 1949: 14)

شدست کام تو بر کامه عطه عطا صورت

<sup>255</sup> شدست نام تو بر نامه ظفر عنوان

(Ateş, 1949: 15) (Unsûrî)

##### 1.2.1.3.3.1.2.Tecnîs-i Hat

Cinas bir veya iki ses farklılığıyla olur ve bu farklı sesler ayın-gayın gibi nokta ile birbirinden ayrılan seslerden oluşursa cinas-ı hattî sanatı ortaya çıkar (Coşkun, 2014: 253). Aşağıdaki beyitte “bernâ ve dîbâ” kelimelerinde noktasal farklılıklar bulunur:

جهان پیر برنا شد دگر باز

<sup>256</sup> زمین بی در و دیبا نیست یک باز

(Nahcivânî, 1363/1985: 134) (Katrân)

<sup>254</sup> Akşam vakti kadehten mercana, seherde de mercandan kadehe akarsın. Süt, küçük çocuğun yemeğidir. Yaşlıların yediği şıra, meyve suyudur.

<sup>255</sup> Senin arzun bağışlayıcının yüzü olmuş. Adın zaferlerin namesinde unvan olmuş.

<sup>256</sup> Yaşlı dünya yeniden gençleşti. Yeryüzü artık mercansız ve ipeksiz değil.

### 1.2.1.3.3.1.3. Tecnîs-i Mutlak (Tecnîs-i Tâ'm)

Arap alfabesini esas alan eski belagatçiler cinaslı kelimelerde dört çeşit uyumdan bahsederler. Bunlar; harflerin cinsi, harflerin sayısı, harflerin heyeti ve harflerin sıralanışıdır. Dört bakımdan birbirine uyan kelimelerin oluşturduğu cinaslara tam cinas denir (Coşkun, 2014: 252). Aşağıdaki beyitte “bernâyî” kelimesi tam tecnis örneğidir:

تا کی خوری دریغ ز برنایی

زین چاه آرزو زچه برنایی<sup>257</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 6) (Nâsır-ı Hüsrev)

### 1.2.1.3.3.1.4. Tecnîs-i Nâkıs

Cinaslı kelimelerden birisinde harf fazlalığı varsa, buna nakıs cinas adı verilir. Fazla sesin kelimenin neresinde bulunduğuna göre nakıs cinaslar üçe ayrılır. Eğer fazla ses, kelimenin başında ise buna mutarraf cinas, kelimenin ortasında ise müşevveş cinas, kelimenin sonunda ise müzeyyel cinas adı verilir (Coşkun, 2014: 253). Aşağıdaki beyitte “nekoşed ve nekoned” kelimeleri arasında bu cinas bulunur:

نکشد بار تیر او باره

نکنده سود با سنانش سور<sup>258</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 148) (Katrân)

### 1.2.1.3.3.1.5. Tecnîs-i Mürekkeb

Cinaslı kelimelerden her ikisi veya yalnızca birisi birden fazla kelimedenden oluşuyorsa mürekkep cinas ortaya çıkar (Coşkun, 2014: 253). Aşağıdaki beyitte kullanılan cinas da bu sanata örnektir:

آن چه رویست آن شکفته گردش اندر گلستان

وان چه جرارهست خفته سال و مه بر گلستان<sup>259</sup>

(Ateş, 1949: 11) (Unsûrî)

<sup>257</sup> Bu dipsiz arzu kuyusu gibi olan gençlik için ne zamana kadar ah çekeceksin?

<sup>258</sup> Onun ağır ve kara yükünü çekemez. Mızrağıyla bezm kuramaz, işine yaramaz.

<sup>259</sup> Gülistanda çiçekler gibi açan senin yüzün. O zülüfler ne öyle! Akrep gibi kıvrım kıvrım uzanmış.

### 1.2.1.3.3.1.6. Tecnîs-i Müredded (Mükerrer, Müzdevic)

Cinasların her ikisi de kelimenin sonunda bulunur. Aşağıdaki beyitte son kelimeler bu cinasa örnektir:

شہی وقف کردہ بر آمال مال

چن اونى به مردى كسى ز آل زال<sup>260</sup>

(Ateş, 1949: 13) (Yezdânî)

### 1.2.1.3.3.1.7. Tecnîs-i Mefrûk

Yazılış bakımından farklılık arz eden mürekkep cinaslara mefrûk cinas denir (Coşkun, 2014: 253). Aşağıdaki örnekte bu sanatın örneği vardır:

آه و دردا و دریغا که چو محمود ملک

همچو هر خارى درزیر زمین ریزد خوار<sup>261</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 41) (Ferrûhî)

### 1.2.1.3.3.1.8. Tarsî‘ ve Tecnîs

Bedîde her iki mısradada vezne ve seciye uygun olarak kelime ve lafız kullanma sanatıdır. Aşağıdaki beyitte cinaslı kelimelerin simetrik olarak sıralandığı görülür. “tûrest, tîrest, nevbet, zahmet” kelimeleri bu sanata örnektir:

طور است به نوبت اندرون زرین

طیرست به زحمت اندرون پر ان<sup>262</sup>

(Ateş, 1949: 10) (Mencik)

بیمارم و کار زار و تو درمانی

بیم آرم و کار زار و تو درمانی<sup>263</sup>

(Ateş, 1949: 10) (Unsûrî)

### 1.2.1.3.3.1.9. Tecnîs-i Sual ü Cevâb

Sual ve cevap klasik belagat kitaplarında yer alan sanatlardan birisidir. Sorulu cevaplı anlatım tarzıdır. Halk şiirinde “dedim-dedi”li koşmalarda, dîvân şiirinde müracaa

<sup>260</sup> Şah, malları arzulara vakfetti; o tarlaları da dünya ehlerinden bir adama.

<sup>261</sup> Ah vah ki yazık oldu! Mahmut Şah melek oldu. Yeryüzünün dikenlerini yerle bir eden biriydi.

<sup>262</sup> Altınlar içindeki meclis bazen bir tuzaktır. Periler arasında uçmak da zordur.

<sup>263</sup> Bu savaştan ötürü hastayım, ah u vah içindeyim. Korkarım bu çatışmada da dermanım sensin.

adı verilen gazelerde bu sanat esas alınır (Coşkun, 2014: 200). Aşağıdaki şiirde bu sanatın örneği vardır:

گوید هفت مردست در پنجهیر بد  
 زان هفت دو مسلمان وان پنج هیر بد  
 من پنج هیر دیدم وان پنج هیر بد  
 از پنج هیریدنشود پنجهیر بد<sup>264</sup>

(Ateş, 1949: 12) (Rebî'i)

#### 1.2.1.3.3.2.İştikâk

Aynı kökten türemiş kelimelerin bir beyitte kullanılmasıyla ortaya çıkan sanata iştikâk denir. Aşağıdaki beyitte geçen “emîrî ve mîrân” kelimeleri iştikak örneğidir:

ای امیری که مر ترا هستند  
 همه میران و سر کشان مامور<sup>265</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 147) (Katrân)

#### 1.2.1.3.3.3.A'inât (Lüzûm Mâlâyelzem)

Bedîde revî harfinden (kafiye olan kelimenin son harfi) önce bir harfin tekrar edilmesi sanatıdır. Eğer bu göz ardı edilirse de bir eksiklik ya da kusur olarak değerlendirilmez. Aşağıdaki beyitte “Pür-niyân ve meyân” kelimeleri bu sanata örnektir:

ای نازکک میان و همه تن چو پر نیان  
 ترسم که در رکوع ترا بگسلد میان<sup>266</sup>

(Ateş, 1949: 36) (Hüsrev)

#### 1.2.1.3.3.4.Mükerrer

Cinasların her ikisi de kelimenin sonunda bulunur. Aşağıdaki beyitte son kelimeler bu cinasa örnektir:

ز زلف تو بردهست شب بوی بوی

<sup>264</sup> Derler ki Pençhir’de yedi adam vardır. Bunlardan ikisi Müslüman ve beşi Zerdüş. Pençhir’i gördüm ve orada beş Zerdüş vardı. Pençhir, bu beş Zerdüş’ten kötü olmaz.

<sup>265</sup> Senin için var olan her emir hepsi ona memur.

<sup>266</sup> Ey ince belli bütün teni ipekten olan, rükudayken belinin kırılmasından korkuyorum.

ازو گشت پر مشک مشکوی کوی<sup>267</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 347) (Unsûrî)

فغان زان پری چهره عیار یار

که با منش دایم به پیکار کار<sup>268</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 330) (Unsûrî)

#### 1.2.1.3.3.5.Muvâzene

Kelimelerin vezinlerinin benzeşmesine dayalı bir sanattır. Nazımda veya nesirde fasıla kabul edilen beyitlerin sadece aynı vezinde olmasına denir (Saraç, 2010A: 258). İlk beyitte “bâg, bâd, külbe ve table” kelimeleri ikinci beyitte ise “nîl ve pîl” kelimeleri aynı vezinli kelimelerdir:

باغ همچون کلبه بزاز پر دیبا بود

باد همچون طبله عطار پر عنبر شود<sup>269</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 24) (Unsûrî)

از دست او شکوه شود نیل و هیر مند

وز تیغ او ستود شود پیل و اژدها<sup>270</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 5) (Katrân)

#### 1.2.1.3.3.6.Maklûblar (Kalb)

Kalb, “değişme”, “tersine dönme”, “altı üstüne gelme” anlamındadır. Seslerinin dizilişi bakımından birbirinin tersi olan kelimelerin bir ifade içinde kullanılmasına kalb denir. Kalb sanatı için cinas-ı kalb, cinas-ı maklub gibi isimler de kullanılmıştır (Coşkun, 2014: 244). Aşağıdaki beyitlerde “zân, nâz” ve “zît, tîz” kelimelerinde bu sanatlar görülür:

<sup>267</sup> Şebboyun kokusu senin zülüflerinin kokusundandır. Onun evinin köşesinin kokusu onun zülüflerindedir.

<sup>268</sup> Feryat ederim o peri yüzlü yârin elinden. Onun işi de ancak benimle hep kavga ve savaş.

<sup>269</sup> Bahçe kumaşının dükkanı gibi ipekle doluydu. Rüzgarı attarın amber dolu küçük sandığı gibi kokuyordu.

<sup>270</sup> Nîl ve Hirmend nehirleri onun elinden azametli olur. Onun kılıcıyla filler ve ejderhalar uslanır.

زان دو جادو نرگس مخمور با کثی و ناز

زارو گریان و غریوانم همه روز دراز<sup>271</sup>

(Ateş, 1949: 20)

زیر کا کیکا گریز

زیت را نان آر تیز<sup>272</sup>

(Ateş, 1949: 18)

### 1.2.1.3.3.7.Envâ'-ı Aks

Bir metinde kelimelerin bir kısmının veya tamamının tersten sıralanarak yinelenmesine akis sanatı denir (Coşkun, 2014: 281). Üç çeşidi bulunur.

#### 1.2.1.3.3.7.1.Aks-i Kâmil-i Mütehâdî

Aşağıdaki beyitte ilk mısradaki kullanılan ifadeler ikinci mısradaki aynı kelimelerle düzenli bir şekilde tersten sıralanarak bu sanat uygulanmıştır:

بار بردارم و زاید بروم

بروم زاید و بردارم بار<sup>273</sup>

(Ateş, 1949: 97)

#### 1.2.1.3.3.7.2.Aks-i Kâmil-i Mücerrîf

Aşağıdaki beyit içerisinde ilk mısradaki kullanılan kelimeler ikinci mısradaki düzensiz bir şekilde sıralanmıştır:

اگرچه باشد تنها همه جهان باوست

و گرچه با او باشد همه جهان تنهاست<sup>274</sup>

(Ateş, 1949: 96) (Unsûrî)

<sup>271</sup> Naz ve cilvesiyle o iki nergis bakışın sihrine kapılma. Gün boyunca bu yüzden dertli, gözü yaşlı ve ah vah içindeyim.

<sup>272</sup> Soysuzlar korkaklar. Yağ var, çabuk ekmek getir.

<sup>273</sup> Yükümü alıp gideyim buralardan. Gideyim buralardan, yükümü alıp.

<sup>274</sup> Yalnız kalsa da tüm cihan onunladır. Tüm cihan onunla olsa da yalnızdır.

### 1.2.1.3.3.7.3.Aks-i Muhrec Mütehâdî

Aşağıdaki beyitte her mısra kendi içerisinde düzenli bir şekilde tersten tekrar edilmiştir:

بوسه ندهد مارا مارا بدهد بوسه  
غمگین دل ما دارد دارد دک ما غمگین<sup>275</sup>

(Ateş, 1949: 97) (Unsûrî)

### 1.2.1.3.3.8.Müderric

Derecelendirmek, basamaklandırmak anlamına gelir (Coşkun, 2014: 223).  
Aşağıdaki örnekte bir insanın yaşam baremi derecelendirilmiştir:

چو شاخ تر بر رستی و چون نخچی.....ر بر جستی و شصت ازسالیان رستی  
به گاه معصیت بر اسب ناشایس.....ت و نابایست و هر کس را نیایستی<sup>276</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 403) (Nâsır-ı Hüsrev)

### 1.2.1.3.3.9.Seci Türleri

#### 1.2.1.3.3.9.1.Seci‘-i Mütevazi

Fasılaların revî harfî (kafiye olan kelimenin son harfi) yanısıra vezin itibarıyla de aynı olmasına denir (Saraç, 2010A: 257). Aşağıdaki beyitte geçen ve “mufa‘al” vezninde olan “mutavvak ve mu‘avvak” kelimeleri bu sanata örnektir:

چندین چه نالد این حمام مطوق  
نش دل پر درد و نه روان معوق<sup>277</sup>

(Ateş, 1949: 136) (Mencik)

#### 1.2.1.3.3.9.2.Seci‘-i Mutarraf

Farklı vezinlerdeki kelimelerin son harflerinin (revîlerinin) aynı olmasıdır (Saraç, 2010A: 257). Örnekteki beyitte geçen “nâlî ve segâlî” kelimeleri bu sanata örnektir:

<sup>275</sup> Buse vermez bize, bize vermez buse. Kalbimiz dertli, dertli kalbimiz var.

<sup>276</sup> Taze bir dal gibi büyüüp bir av gibiyisen, altmış yaşını geçtiysen artık günah zamanın geçmiştir. Bu yaşta biri cihanda çok da kalıcı değildir.

<sup>277</sup> Boynu گردانلی güvercin neden ağlar böyle. Kalbin yoklaması dertli, ruh da muallakta.

تا کی نالی ز عشق تا کی نالی

سود ندارد گریستن چه سگالی<sup>278</sup>

(Ateş, 1949: 137) (Hüsrev)

### 1.2.1.3.3.9.3.Seci'-i Mütevazın

Seciyi oluşturan kelimeler (fasılalar) arasında –revî harfî birliği olmaksızın- sadece vezin birliği bulunmasıdır (Köksal, 2018: 590). Örnekteki beyitte geçen “tarâyif” ve “‘acâyib” kelimeleri bu türe örnektir:

همه طرایف اطراف با تو بینم گرد

همه عجایب آفاق با تو هست بهم<sup>279</sup>

(Ateş, 1949: 137) (Mencik)

### 1.2.1.3.3.10.Muvaşşah

Mısraların ilk harfleri baştan sona doğru okunduğunda bir şahıs ismi çıkan şiire denir. Bu tarz şiir yazmaya tevşih denir (Saraç, 2010A: 307). Aşağıdaki örnekte beyitlerin ilk harfleri okunduğunda “d, r, y, â” harfleri çıkmaktadır. Bu da “Deryâ” ismine tekabül eder:

دل دزد و دل ربای من آن سعتری پسر

کاورد عمر من زغم هجر خود به سر

رسی نهاد عشقش بر من که سال و ماه

شو صبر خود فروش و غم عشق من بخر

یا جان به چنگ عشق سپار و مجوی جنگ

یا یافه کن تو جان و دل و دین خود گذر

آری کرا فروغ دل و جان بود چو تو

چاره نباشدش زغم جان و درد سر<sup>280</sup>

(Ateş, 1949: 106) (Mevkurî)

<sup>278</sup> Aşkın elinden ne zamana kadar sızlanacaksın? Ağlayıp sızlanmanın, düşünüp taşınmanın yararı yok.

<sup>279</sup> Görüyorum ki senin etrafından toplanmış bütün taraflar. Tüm yeryüzünün acayıplıkları seninle beraber.

<sup>280</sup> Kalp hırsız ve o benim genişçe dibam. Oğul, ömrüm hicran derdiyle son bulacak. Onun aşkı benim için yıllarca ve aylarca bir âdet getirdi. Kendini satanın sabırla aşkımın derdini satın al. Ya aşk için tırnaklarıyla çalış çabala ancak çatışma, ya da canından, dininden, kalbinden geç ve beyhude harca. Senin gibi kalbi ve canı canlı parlak varsa getir. Canın derdine ve başın ağrısına çare değil yoksa.

### 1.2.1.3.3.11.Lugaz, Çistân

Bu dönemde kasidelerin tegazzül bölümünde çistânlar oldukça yaygınlaşmış durumdaydı ve şairler bu sanatı, kendi yeteneklerini sergilemek için uygun bir zemin olarak görmüşlerdir. Kabul gören lugazlar sadece cisimlere mahsus değil nitelik bakımından da akla uygun olarak söylemek gerekirdi.

#### Unsûrî'den Şemşir Lugazı:

چيست آن آبی چو آتش و اهني چون پر نيان

بی روان تن پیکری پاکیزه چون در تن روان<sup>281</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 247)

#### Minûçehrî'den Şem' Lugazı:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن

جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن<sup>282</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 70)

Bölümün sonunda bu dönem şiirinde görülen hata ve düzensizliklerden bahsetmek gerekir.

Gazneliler dönemi şiiri güçlü bir güzellikte olmasıyla beraber Unsûrî, Tûsî, Ferrûhî gibi şairlerin belâgât kullanımında son derece ustalık göstermelerine karşın bünyesinde bazı kusurları barındırdığı görülür. Bu dönemde bedî kitaplar yazan müellifler de bu duruma dikkat çekmişlerdir. Râdûyânî, *Tercümânü'l-belâgâ*'yı yazmasındaki amacının şiiri güzelleştiren şeylerden ve ondaki belâgât unsurlarından bahsetmek olarak belirtmesine karşın şiirin kusurlarından da bahsetmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 409).

Belki de Radûyânî'nin sözü sadece bu zamandan geriye kalan nakdü's-şi'nden bir izdir. Çünkü kendi "*Bu kitapta benim murâdım kusurlu şiiri ortaya koymak değildir. Onu bütün bir telif olarak ortaya koymaktır.*" der. Ancak Radûyânî'nin bu kitabı ya bugüne kadar elimize ulaşmamış ya da böyle bir telif ortaya konmamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 409).

<sup>281</sup> Nedir o? Su, ateş gibi. Demir, ipek gibi. Cansız pak bedeni, bedensiz bir can gibi.

<sup>282</sup> Ey başıyla canı arasında fark koyan. Bizim cismimiz canımızla zinde, senin canın bedeninle.

Şems-i Kays *Mu'cem* isimli eserinin beşinci babında genellikle edebî eserlerde pek fazla görülmeyen kafiyeler ve aruz kusurlarından bahseder (Mahcûb, 1345/1966: 410).

Ancak bazı kusurlar şiirin manası ve onun beyanının niteliği ile ilgilidir. Münakıza gibi:

هجران تو با مرگ برابر کنم ایراک

از مرگ بتر باشد هجران تو دانی<sup>283</sup>

Yani ilk mısradaki sevgilinin hicranı ölümle beraber görülür. İkinci mısradaki ise onu daha beter olarak tasvir eder.

Şems-i Kays, önceki erbapların sanatçılık olarak saydıkları bazı formaliteleri şiirin kusurlarından sayar. Örneğin Şems'e göre, bir kelimenin yarısını bir mısradaki diğer yarısını diğer mısradaki getirmek şiirin kusurlarındandır. Bu duruma mukabil birkaç örnek getirdikten sonra "*Bir kısım beyitlerin manasını diğerlerine bağlamak o kadar da kötü değildir. Belki de çok bedî ve nadir bir durumdur.*" diye itiraf eder (Mahcûb, 1345/1966: 410).

Bunlara ilaveten bu dönem şairleri yapmacılığın ve gösterişin zorluğuna düştüler. Ayrıca hoş gitmeyen istiareler, itibar edilmeyen mazmunlar ve kötü manalar da kullanıyorlardı. Bu tarz kusurlar daha çok Derî Farsçası konuşmayan şairlerin dîvânlarında görülmekte ve sonuç olarak dilin ruhuyla aşinalıkları olmadığı göze çarpmaktaydı. Bu kabil şairlere örnek olarak Katrân-ı Tebrîzî sayılabilir, zira onun dîvânında yapmacılık, gösteriş, kötü teşbihler ziyadesiyle bulunur (Mahcûb, 1345/1966: 410).

Örneğin "İta" sanatı. Mana ve lafız olarak şiirin kafiyelerinin tekrarı olarak görülen bu sanat kafiyenin kusurlarından sayılır. Aşağıdaki iki beyitte de kötü ve şiirin doğasına uymayan tekrarlar görülmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 411):

سعادت ازلی را پدید نیست کنار

سعادت فلکی را پدید نیست کران

نه حد کوشش این را پدید هست کنار

نه بحر بخشش آن را پدید هست کران<sup>284</sup>

<sup>283</sup> Hicranını ölümle bir tutarım zira bil ki ölüm biter de senin hicranın bitmez.

<sup>284</sup> Ezeli saadet ortalıkta yok. Göklerden gelen saadetin de etrafta bir sınırı yok. Çalışıp çabalamanın bir haddi hesabı var da bağış deryasının bir sonu yok.

(Nahcivânî, 1363/1985: 284-285) (Katrân)

Teşbîh-i Zişt (Kötü Teşbih) de şiirin kusurlarından sayılan bir ifade çeşididir:

زرد فرقت آن چون چنار قامت دوست

همی بنالم چون فاخته به شاخ چنار<sup>285</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 176) (Ferrûhî)

Şair bu beyitte sevgilinin boyunu çınara benzetmiştir. Halbuki Ferrûhî kendi sevgilisinin boyunu çınarın dalına teşbih etmekten sakınıyor.

شوشه سیم نکون تر بر تو یا که سیم؟

شاخ بادام بآ بین تر یا شاخ چنار؟<sup>286</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 98) (Ferrûhî)

Ferrûhî'nin bu iki beyti arasında şöyle bir ince çizgi olduğunu söylemek mümkündür: Birisinde maşuk kendi zayıf belini badem dalına benzetirken diğerinde ise insanlara endamını kötü göstermek için çınar ağacının dalına benzetiyor.

خرمن ز مرغ گرسنه خالی کجا بود

ما مرغکان گرسنه ایم و تو خرمنی<sup>287</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 273)

Övdüğü kişiyi harmana kendisini de aç kuşlara benzetmek Şems-i Kays'a göre beğenilmeyen bir istiaaredir. Bu beyit herhangi bir şairden olsa da kusurlu ve edebî değeri düşüktür (Mahcûb, 1345/1966: 413).

#### 1.2.1.4. Gazneliler Dönemi Farsça Şiirde Eskilik İzleri

##### 1.2.1.4.1. Gramerde Eskilik İzleri

###### 1.2.1.4.1.1. “Ki” Manasında “Kocâ”nın Kullanımı

Gazneliler dönemi Farsça şiirde “Kocâ” kelimesinin “ki” manasında kullanımı görülebilen bir durumdur:

<sup>285</sup> Endamı çınara benzeyen sevgilinin ayrılığının derdinden, çınarın dalındaki bir kumru gibi daima sızlanırım.

<sup>286</sup> Gümüş külçe misali senin yüzünün rengi mi yoksa gümüşün rengi mi? Bademin dalları mı yoksa çınarın dalları mı daha güzel?

<sup>287</sup> Harman (Ambar) aç tavuklardan ne zaman boşalır? Biz ki aç kuşlarız sen ise harmansın.

زنی بود برسان گردی سوار  
 همیشه به جنگ اندرون نامدار  
 کجا نام او بود گرد آفرید  
 که جوان او به جیگ اندرون کس ندید<sup>288</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 180) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.2. İdûn ve İder

Aşağıdaki beyitlerde “îdûn” ve “îder” kullanımlarına örnekler bulunmaktadır:

ور ایدون که رخشم نیابد پدید  
 سران را بسی سر بخواهم برید<sup>289</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 180) (Firdevsî)

سه راهست از ایدر بدان بارگاه  
 که ارجاسپ خواندش به پیکار گاه<sup>290</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 182) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.3. Ebâ, Ebî, Ebr

Aşağıdaki beyitlerde “ebâ”, “ebî” ve “ebr” kullanımlarının örnekleri bulunmaktadır:

ابی او که او رنگ شاهی مباد  
 بزرگی و بزم و سپاهی مباد<sup>291</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 184) (Firdevsî)

ببینی که فردا ابا نره شیر  
 چه گوید به شمشیر مرد دلیر<sup>292</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 184) (Firdevsî)

<sup>288</sup> Savaş meydanında daima namı geçen ve at üstünde olan bir kadın. Onun adı Gerdâferîd (Kejdehem’in kızı) idi. Savaş meydanında kimse onun gibisini görmedi.

<sup>289</sup> Ve şimdi eğer atım ortaya çıkmazsa birçok başı keseceğim.

<sup>290</sup> Burada şahın sarayına üç yol var. Ercasp ona savaş meydanında söyledi.

<sup>291</sup> Onsuz ipek olmasın. Büyüklük, bezm ve ordu olmasın.

<sup>292</sup> Bakıp görürsün ki yarın o küçük erkek aslan kılıcı eline alınca cesur bir aslan olur.

#### 1.2.1.4.1.4. Elif-i İtlak

Katrân-ı Tebrîzî'nin aşağıdaki matla'lı kasidesi *elif-i itlak* kullanımına örnek teşkil etmektedir:

مرا دی رسول آمد از نزد یارا  
که نزیار یاد آوری، نزدیارا<sup>293</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 24)

Minûçeherî-i Damgânî'nin aşağıdaki matla'la başlayan bir kasidesi bulunur:

نو بهار آمد و آورد گل و یاسمن  
باغ همچون تبت و راغ بسان عدنا<sup>294</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 1)

Bu iki kasidenin bütün beyitlerinde elif-i itlak vardır. Bütün bunlarla beraber Gazneliler döneminde bu harfin kullanımı Samanî dönemindeki kadar değildir. Ferrûhî ve Unsûrî gibi bu zamanın meşhur şairlerinin dîvânlarında *elif-i itlak* kullanılmamıştır. Esedî'nin *Gerşasp-nâme*'sinde de *elif-i itlak* görülmez. Yalnızca Minûçeherî ve Katrân bir kere olmak üzere kasidelerinde *elif-i itlak* kullanımına yer vermişlerdir. Firdevsî'nin *Şâh-nâme*'sinde de bu elifin kullanımı şairin gençlik zamanında yazdığı beyitlerde sıklıkla görülmüştür. Genel olarak şairin orta yaşlılık ve yaşlılık zamanında bu çeşit elifin kullanımı pek rağbet görmemiştir (Mahcûb, 1345/1966: 186).

Dr. Safâ da *Hamâse-Sorâyî* kitabında bu görüşleri tasdiklemektedir. Özellikle, Şâh-nâme'den sonra yazılan hamasî manzumelerinde bir defa bile *elif-i itlak* kullanımına denk gelinmemiştir. Hâkim-i Nâsır-ı Hüsrev dîvânında da bu tür elifin kullanımı yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 186).

#### 1.2.1.4.1.5. Beytin Başında veya İkinci Mısrada Atıf Vavı Kullanmak

Samanîler dönemi Farsça şiirde olduğu gibi Gazneliler döneminde de mısra ya da beyit başlarında atıf vavının kullanıldığı görülür. Aşağıdaki şiirde mısra başında atıf vavı kullanılmıştır:

<sup>293</sup> Dün sevgiliden bir elçi geldi. Ama ne yardan ne de diyardan bir haber verdi.

<sup>294</sup> Bahar, gül ve yasemini getirdi. Böylece bağ Tibet'e, sahra Adn'a benzedi.

یکی آنکه بر تو چنین گشته ام  
 خرد را زهر هوی کشته ام  
 و دیگر که از تو مگر کرد گار  
 نشانند یکی کود کم در کنار<sup>295</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 186) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.6. Delilden Dolayı Zamirin Düşürülmesi

Bu tür düşürmeler bu dönemden sonra da uzun bir süre manzum ve mensur eserlerde kullanılmıştır. *Kelîle ve 'l-Mu'cem*'de bu durumun örnekleri görülebilir. Bu tür düşürmeler hicrî 7. (m. 13) asra kadar kullanılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 189).

“مصطفی آمد و برود” Mastarın başına gelen ve bir anlamı olmayan “b” süslülük be'sidir. Bu “b”lerin okunmasına gerek yoktur.

جز ترا کس را ندادی نور اگر خورشید می  
 جز ترا کس را ندادی بوی اگر شمشاد می<sup>296</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 428) (Katrân)

لشکر ایشان شکستی کشور ایشان گرفت  
 با کدامین شاه خواهی کرد دزین پس کارزار<sup>297</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 87) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.4.1.7. Cem Alametinin Düşmesi

Aşağıdaki beyitte önce çok adamın öldürüldüğü belirtilerek cem yapılmış ardından âlimlerin ve büyüklerin bundan ayrı tutulduğunu ifade ederek taksim yapılmış:

بکشتند چندان که نتوان شمرد  
 گرفتند دیگر بزرگان و خرد<sup>298</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 291) (Esedî)

<sup>295</sup> Sana öyle bir döndüm ki ilimden senin arzun için vazgeçtim. Senden başka bir yaradan var. Bir de evladım olsun.

<sup>296</sup> Güneşten başka senin gibi ışık saçan olmadı. Şimşirden başka senin gibi koku veren de olmadı.

<sup>297</sup> Ordusunu yendin, ülkesini aldın. Şimdi burada hangi şahla savaşacaksın?

<sup>298</sup> Çok adam öldürdüler. Büyükleri ve alimleri ise tuttular.

#### 1.2.1.4.1.8.Fazla/Gereksiz Harflerle Kelimenin Kullanımı

Bu dönemin şiirlerinin eskiliği sebebiyle şiirlerde kullanılan kelimeler Derî dilindeki veya Pehlevî dilindeki yaygın şekline yakın bir şekilde kalmıştır. Zamanla Fars dilindeki tahfif işlemleri bu kelimelerde kendine yol bulmuştur. “شتر،شکم، اشکوفه=اشتر،اشکم، اشکوفه” değişimleri olmuş. Bazen de “zeban” yerine “zefan” gibi kelimelerin değişik kullanımı göze çarpar (Mahcûb, 1345/1966: 212).

Dil her zaman kolaylığa kaçır ve hep değişim içerisindedir.

##### 1.2.1.4.1.8.1.Hemzeyle başlayan kelimeler

Aşağıdaki örnekte “hurûş” kelimesinin başına elif getirilerek bu tür kullanıma örnek sağlanmıştır:

شادی و خوشی امروز به ازدوش کنم

بچمن دست زخم ناله و اخروش کنم<sup>299</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 194) (Minûçehrî)

##### 1.2.1.4.1.8.2.Kelimenin Harflerinin Değişimi

Aşağıdaki örnekte “گره” kelimesinin harfleri değiştirilerek “هگر” kelimesine dönüştürülmüştür:

نیابد هگر زآن سه مهمان چهارم

نه این دو کبوتر بییابد سه دیگر<sup>300</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 306) (Nâsır-ı Hüsrev)

##### 1.2.1.4.1.8.3.Bir Harfi Bir Harfle Değiştirmek ya da Kelimeye Bir Harf Ekleme

Bu örnekte “دریش” kelimesi “دریوش” olarak ifade edilerek harflerinin arasında değişiklik yapılmıştır:

این خانه الفنج از ین معدن کوشش

بر گیر هلا زادومرو لاغر و دریوش<sup>301</sup>

<sup>299</sup> Bugün dünden daha çok neşeli ve hoş olayım. Feryat ve şevkle gözlerimi elimle kapatayım.

<sup>300</sup> Üç misafir dördüncüyü istemez. İki güvercin de üçüncüsünü bulamaz.

<sup>301</sup> Bu toplama evinde ve bu çabalama madeninde iyi beslen, zayıf ve miskin olma.

(Muhakkık, 1357/1978: 413) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.4.1.9. Arapça Mükesser Cemlerinin Sonunda Farsça Cem Alametleri Getirmek

Aşağıdaki beyitte Arapça çoğul anlamda kullanılan kelimenin sonuna Farsça çokluk eki olan “hâ” getirilmesi bu duruma örnektir:

زی مشکلاتها نگشاید رخت کسی

گاواز زمین دین به هوا بر هیاشدست<sup>302</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 218) (Nâsır-ı Hüsrev)

#### 1.2.1.4.1.10. Süreklilik, Temenni, Umut Verici, Şart, Tereddüt “Yâ”larının Kullanımı

Bu kasidenin sonuna kadar şart ve umut verme “ya”larına sahip kıyaslar bulunmaktadır:

اگر مرک کس را نیوباردی

زیپر و جوان خاک بسپاردی<sup>303</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 239) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.11. Şart Cümlelerinin Tekrar Edildiğinde Karşılığını Getirmemek

Farsça şiirde ve nesirde bazen şart cümleleri tekrar edildiği zaman şartın karşılığı da açık bir şekilde görünür. O şartı manevî karinelerle gizler ya da şartın karşılığını başka bir şart cümlesi suretinde getirir. Aşağıdaki örnekte ikinci beyit ilk beytin karşılığı suretindedir:

کنون گر کنی تو دل از کینه پاک

سر دشمنان اندر آری به خاک

و گر نه، شد این پادشاهی و تخت

ز بن بر کنند این کیانی درخت<sup>304</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 241)

<sup>302</sup> Dinî müşküller karşısında kimse sana yol göstermez. Boğa, din yüzünden hebâ oldu.

<sup>303</sup> Ölüm bir kimseyi arzulamayagörsün! Genç yaşlı toprağa gönderir.

<sup>304</sup> Sen eğer kalbindeki kini temizlersen, düşmanlarının başını toprağa getirirsin. Eğer yapmazsan, padişahlığını ve tahtını kökünden kazırlar ve böylece padişahlık ağacı da çöker gider.

#### 1.2.1.4.1.12. Gerçekleşmesi Kesin Olan Şimdiki Zaman Yerine Geçmiş Zamanı Kullanmak

Şart ya'sı, temenni ya'sı, itaat ya'sı, temenni ya'sında kullanılan örneklerin bir bölümünde mazi fiili muzari fiilin yerine kullanılır.

##### 1.2.1.4.1.12.1. Mazi Yerine Muzariyi Kullanma

Şair burada mazi (نبردی) yerine muzari (نیستی) fiilini kullanmıştır:

کاشکی اندر جهان شب نیستی

تا مرا هجران آن لب نیستی<sup>305</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 75) (Dakîkî)

##### 1.2.1.4.1.12.2. Gerçekleşmesi Kesin Olan Şimdiki Zaman Yerine Maziyi Kullanmak

و امسال پیش از آنکه به ده مثلی رسید

اندر کشید حله به دشت و به کوهسار<sup>306</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 166) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.4.1.13. Bâyesten, Şâyesten, Bûden Masterlarının Muzarilerinin Çeşitli Kiplerle Kullanmak

##### 1.2.1.4.1.13.1. Bûden fiilinin nadir kipleri

بوی مانده فرزند ایدر به جای

که همواره نام تو ماند به پای

شدم من، به اندر زمن بگرهید

زمن پاک بدر و دو خشنو بوید<sup>307</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 246) (Firdevsî)

##### 1.2.1.4.1.13.2. Bâyesten ve Şâyesten

به خوبی سزای سه فرزند من

<sup>305</sup> Keşke dünyada gece olmasa. Bana da o dudağın hicranı olmasa.

<sup>306</sup> Ve bu yıl, beldeye varmadan önce dağlara vadilere elbiselerini giydirdi.

<sup>307</sup> Burada evladın kokusu kaldı onun yerine. Daima dillerde adın kalsın. Oldum ben, benim tavsiyeme uyun. Benden size pak bir veda, hoş kalın.

چنانچون بشایند پیوند من<sup>308</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 246) (Firdevsî)

یکی کم بود شاید از شانزده

بماند بسرادر ترا پانزده

که شایند هر يك به شاهنشاهی

بدیشان بود شاد تخت مهی<sup>309</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 247) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.14. İzafet Harfini Bir İsm'e İzafe Etmek ya da Onun Yerine Kaim Olan Bir Şeyi İzafe Etmek

چو آواز بشنید فرخ همای

بدانست و آمد دلش باز جای<sup>310</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 252) (Firdevsî)

Bu şekildeki kullanımın örneklerini bu dönemin mensur eserlerinde de görebiliriz. Hicrî 7. (m. 13) yüzyıla kadar yaygın olan bu tarz kullanımın örneklerini Mevlânâ'ya ait olan Dîvân-ı Kebir'de de harf-i izafenin ve harf-i istisnanın bir isme veya bir zamire izafe edildiği görülmektedir:

تو سیر شدی من نشدم درمان چیست

بنمای عوض خود عوض جانان چیست

گفتی که به صبر آخر ایمان داری

ای دیده ایمان جز تو ایمان چیست<sup>311</sup>

(Fürûzânfer, 1378/1999, C.:59) (Dîvân-ı Kebir)

<sup>308</sup> Güzelliğe ve iyiliğe yaraşır üç çocuk. Öyle ki benimle bağlarına yakışır.

<sup>309</sup> On altıdan biraz azdı belki. Sanırsın oğlan on beşinde vardı. Her biri şahenşahiliğe yaraşır. Bu şad azametli taht onlar içindi.

<sup>310</sup> O mübarek huma duydu sesi. Tanıdı ve kalbi yerine geldi.

<sup>311</sup> Sen doydun da ben çare nedir bilemedim. Senin bedelini göster, cananın bedeli nedir? Dedin ki sabrın sonuna imanın var mı? Ey imanın gözü senden başka iman nedir?

#### 1.2.1.4.1.15.Fâ'ile “ş” Zamirini Getirmek

Bu tarz kullanımın örnekleri oldukça sınırlıdır. “Goft” fiiline “ş” zamiri getirilerek “gofteş” olarak kullanılır:

به روی اندر افتاد و بی هوش گشت

نگفتش سخن نیز و خاموش گشت<sup>312</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 37) (Dakîkî)

#### 1.2.1.4.1.16.Şiirde Kelimelerin ve Cümlelerin Tekrarı

Bu dönem şiirinde bir taraftan cümlelerin ve kelimelerin peşpeşe gelen beyitlerdeki tekrarı azalır, diğer taraftan şairler çeşitli mükerrer beyitlerin ardından kendi söz kullanmadaki maharetini göstermek için değişik mazmunlar kullanmaya çalışır:

خانه بینم پر نوحه و پر بانك و خروش

نوحه و بانك و خروشی که کند روح فگار<sup>313</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 90) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.4.1.17.Kelimelerin Sonunda Çokça “Kâf” Tasgîrinin Kullanımı

Bu tür kullanım Minûçehrî'nin şiirlerinin özelliklerinden biri olmasına karşın Unsûrî ve Ferrûhî gibi şairlerde sık görülmez. Aşağıdaki örneklerde “Kâf”ın küçültme eki olarak kullanımı görülür:

دوش متواريك به وقت سحر

اندر آمد به خیمه آن دلبر<sup>314</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 124) (Ferrûhî)

كبك ناقوس زن و شارك سنتورزنت

فاخته نای زن و بط شده طنبور زنا<sup>315</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 1) (Minûçehrî)

<sup>312</sup> Yere yıkıldı, düştü, kendinden geçti. Bir söz demedi de sessiz kaldı.

<sup>313</sup> Ağıtlar, yakılan feryat ve çılgınlıklarla dolu ev görüyorum. Ruhu yaralayan ağıt, feryat ve çılgınlıklar.

<sup>314</sup> Dün gece sehere doğru gizliden dilberin otağına geldi.

<sup>315</sup> Zil sesiyle kumru, santur çalan güzel kuş. Ney çalan kumru, tamburilere şarap sürahisi.

#### 1.2.1.4.1.18.Fiil ve Fail

Fiilin faile uyup uymaması durumu Fars gramerinin şuan bile çözüme ulaşmamış sorunlarından biridir. Fiil, eğer fail bir ruh sahibi ise veya en azından bir insan olursa onunla eşleştirilir. Failin ruh sahibi olmadığına ise bazen (Bu durum özellikle ruh sahibi varlıkların işlerini mecaz ya da istiare yoluyla faile nispet edildiği zaman olur) onunla eşleştirilir ve bazen de müfred fiil, fail ile cem' olur. Ancak özellikle bizim asıl konumuz olan Farsça şiirde bu genel kaide üzerine çok istisna vardır. Bazen ruhu olmayan çoğul bir kelimenin faili için müfred fiil, bazen de tam aksine ruh sahibi olmayan çoğul fail için çoğul fiil gelebilir (Mahcûb, 1345/1966: 262).

##### 1.2.1.4.1.18.1.Çoğul Fail için Müfred Fiil Kullanımı

Aşağıdaki beyitlerde çoğul olan fail için tekil fiil kullanılmıştır. Firdevsî'nin beytinde iki kişiden bahsedilirken tekil fiil kullanılmasının örneği görülür:

خورش خانه پادشاه جهان

گرفت آن دو بیدار خرم نهان<sup>316</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 263) (Firdevsî)

رسیده باد به تخت شما جباه ملوک

نهاده باد به پای شما ملوک جباه<sup>317</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 353) (Katrân)

##### 1.2.1.4.1.18.2.Müfred Fail için Topluluk Fiili Getirme

Katrân'ın şiirinde müjgan için müfred fiil (koned) gelmiştir. Aynı şair sonraki iki beytinde de müjgan için fi'l-i cem' getirmiştir:

اگر به چشم بدی بنگرد کسی سوی او

به چشمش اندر مژگان شوند چون سوزن<sup>318</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 346) (Katrân)

<sup>316</sup> Cihanın padişahının dergâhında feryadı, içi iyilik dolu o iki kişiye ulaştı.

<sup>317</sup> Cephenin mülkü tahtının eline geçsin, Cebah'ın mülkü senin ayağına serilsin.

<sup>318</sup> Birisi ona kötü bir gözle baksa, gözlerindeki kirpikleri iğne olup gözlerine batsın.

به كاش اندر دندان شوند چون سوزن

به چشمش اندر مژگان شوند چونسمار<sup>319</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 177) (Katrân)

#### 1.2.1.4.1.18.3. “Herkes” ve “heryek”le Müfred Fiilin Kullanımı

Aşağıdaki örneklerde “herkes” ve “heryek” kelimeleriyle birlikte müfred fiil kullanılmıştır:

تو گفقی که هر یک عروسیست مست

نوان واستینها فشانان به دست<sup>320</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 407) (Esedî)

بیا سود بر کس زشادی و کام

زکف پهلوان نیز نهاد جام<sup>321</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 459) (Esedî)

#### 1.2.1.4.1.18.4. “Her ki” ve “herkes”ten Sonra Çoğul Fiil Getirme

Bir mısradaki ikisinin de faili “her ki” olan iki fiilin biri müfred biri cem olarak kullanılmıştır:

که تا هر که بیند گریزند زود

نشانه است شب آتش و روز دود<sup>322</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 57)

#### 1.2.1.4.1.18.5. Ruhsuz Failin ve Fiilin Uyumu

از دل و چشمم همی خیزند جیحون جحیم

وزلب و زلفش همی خیزند عناب و عنب<sup>323</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 33) (Katrân)

<sup>319</sup> Kalbin arzusuna iğnenin kumaşa battığı gibi dış geçirsinler, gözlerine sanki bir çivi gibi kirpik olsunlar.

<sup>320</sup> Dedin ki her biri kollarını sıvamış, nalan, titrek ve mest bir gelin.

<sup>321</sup> Herkes arzusu ve neşesiyle huzur buldu. Pehlivan da kadehini elinden bırakmadı.

<sup>322</sup> Gece, ateşi; gündüz, dumanı kim görse bilir, (onların varlığını) inkar edemez.

<sup>323</sup> Kalbim ve gözlerimden hep coşkun büyük bir Ceyhun akar. Dudakları ve zülüflerinden de her zaman hünnap ve üzüm...

#### 1.2.1.4.1.19.Mef'ûl-i Sarihin Dışında “Mer”in Kullanımı

Genellikle “mer” kelimesi mef'ul-i sarihten sonra kuvvetlendirme fonksiyonuyla kullanılır. Bu durumun örnekleri Farsça manzum ve mensur eserlerde çoktur. Dakîkî'nin bu beyti örnek olarak zikredilebilir:

ز دو چیز گیرند مر مملکت را

یکی پر نیائی یکی زعفرانی<sup>324</sup>

(Seyyâkî, 1332/1954: 14)

#### 1.2.1.4.1.20.Elif Kafiyelerinde Zayidi Ekleme

چو اورا بنید بر تخت و گاه

کنید آن زمان خویشتن را دو تاه<sup>325</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 268) (Dakîkî)

بزرگان بر آتش نیابند راه

به دریا گذر نیست بی آشنا<sup>326</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 268) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.21.Nefî ve Nehy Fiillerinin Başında Tekid “bâ”sı Getirmek

Aşağıdaki örneklerde “b”nin eklendiği kelimeler vurguyu güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır:

به خاره بر بنتابد فروغ طلعت شمس

به شوره بر بنبارد سرشک آب زلال<sup>327</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 185) (Unsûrî)

هزار يك بنياید برون زدريا آب

که درّ دینار آید زدست او بیرون<sup>328</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 278) (Katrân)

<sup>324</sup> Memleketi iki şey için alırlar. Biri ince ipekleri diğeri safranı.

<sup>325</sup> Onu tahtında gördüğünüz zaman kendini iki tane görürsün.

<sup>326</sup> Büyükler ateş üzerinde bir yol bulamazlar. Bilen olmadan denizleri de geçemezsin.

<sup>327</sup> Sert kayaya güneşin ışığı yansımaz. Çorak toprağa duru gözyaşı yağmaz.

<sup>328</sup> Denizden binlerce damla döküldüğü gibi onun da ellerinden inci dinar dökülür.

#### 1.2.1.4.1.22.Mastar Manasında Sıfatın Kullanımı

Bu dönem şiirinde bazen sıfat kipleri, mastar olarak kullanılır. Aşağıdaki örneklerde “می گسار” kelimesi “ساقی” anlamında kullanılmıştır:

همان جام را كودك می گسار

بی‌آورد پسر باده شاهوار<sup>329</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 273) (Firdevsî)

بینی که من در صف کارزار

چنانم که با باده و می گسار<sup>330</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 274) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.1.23.Çoğul İsimde “her” İstigrak Edatının Kullanımı

“Her” lafzı genel itibariyle müfredin başında gelir ve onun çoğulla gelmesi nadir görülen bir durumdur:

از هر صنایع که بخاهی بر او اثر

وز هر بدایعی که بجویی بر او نشان<sup>331</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 274) (Esedî)

#### 1.2.1.4.1.24.“Yekdiger” Kelimesini Çoğul Hale Getirme “Yekdigerân”

Bu dönem şiirinde “Yekdiger” ile karşılanabilecek ifadelerin yerine “Yekdigerân” ifadesinin kullanıldığı örneklerle sıkça karşılaşılır.

نشستند و بزمی نو آراستند

به می یاد یکدیگران خواستند<sup>332</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 224) (Esedî)

تو نیز ار توان چاره‌ی کن زمهر

که یکدیگرانرا ببینند چهر<sup>333</sup>

<sup>329</sup> Ey çocuk saki! İçi inci dolu olan kadehi getir!

<sup>330</sup> Görüyorsunuz ki ben savaş meydanlarında kadehli bir sâkî gibiyim.

<sup>331</sup> Yapacağın her iş ve sanatta ondan bir eser var. Arayacağın her yeni şeyde ondan bir iz var.

<sup>332</sup> Oturdular ve yeni bir bezm süslediler. Meyle her birini yâd ettiler.

<sup>333</sup> Sen de yapabilirsen merhamet ve sevgiyi seç. Herkes birbirini aslıyla bir görür.

(Yagmâî, 1352/1973: 222) (Esedî)

#### 1.2.1.4.1.25. Fiilin İletinde “râ”yı Kullanmak

Aşağıdaki beyitlerde “râ” eki, “berây” (için) anlamında kullanılmıştır:

شَب و روز بر چار بهره بپای  
یکی بهره دین را ز بهر خدای  
دگر باز تدبیر و فرجاک را  
سیم بزم را چارم آرام را<sup>334</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 463) (Esedî)

#### 1.2.1.4.1.26. “Gârtîden” Gibi Sanatsal Masterlar Kullanma

اندر دوید و ممکلت او بغارتید  
بالشکری گران و سپاهی گزافه کار<sup>335</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 30) (Minûçehrî)

Ferrûhî “İftî‘âl” yerine “müfte‘alî” (müfteal+master ya’sı) kelimesini kullanır.

بفریباند هر روز دلم را ز سخن  
آن سراپای فریبند گی و مفتعلی<sup>336</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 443) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.4.1.27. Arapça Sıfat Olan Kelimeye Arapça Master Yerine “Ya”lı Master Getirmek

Aşağıdaki beyitte Arapça olan “Kerîm” ve “Hakîm” kelimelerine Arapça bir master getirmek yerine Farsça “y” mastarı getirilmiştir:

ای کف تو گفتار کریبی را معنی  
وی طبع تو دعوی حکیمی را برهان<sup>337</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 257) (Katrân)

<sup>334</sup> Gece ve gündüz şu dört şeyden nasiplen: Biri Allah için dinden nasiplen, diğeri tedbir almak ve sonuçlandırmak için nasiplen, arınma meclisi için nasiplen, dördüncüsü de sükunet için nasiplen.

<sup>335</sup> Varıp memleketini yağmaladı. Çok fazla ordusu ve talancı askeri vardı.

<sup>336</sup> Her gün sözleriyle kalbimi kandırır. O baştan ayağa hilekar, tuzak kuran ve kandırıcıdır.

<sup>337</sup> Senin varlığın Kur’an’ın kelimelerine mana, mizacın Kur’an’ın iddialarına delildir.

#### 1.2.1.4.1.28. “Nehy” Harfinin Yazımı: Tekrarlı Kullanımda “me”nin Fiilden Ayrı Yazılması

Olumsuzluk eki olan “me” fiili, tekrarlı kullanımlarda eklendiği kelimelerden ayrı yazılır. Aşağıdaki örnekte bu durum görülür:

بر راه امام خود همی نازد  
اورا مه پذیر و مه امامش را<sup>338</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 493) (Nâsır-ı Hüsrev)

Bu tip örneklerle sonraki yüzyıllarda da karşılaşılır.

#### 1.2.1.4.1.29. Yeni Terkipler Getirme

Bugün “Bahşende” olarak kullanılan kelime o dönemde “Bahşân” (Bahşîden) olarak kullanılmaktaydı:

گاه مردی تیغ تو بسیار سوزانتر ز برق  
گاه رادی دست تو بسیار بخشانتر زیم<sup>339</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 236)

Derd-nâk=Derd-mend

درین جهان تو زمن دردناکتر مشناس  
که درد دارم و افتاده ام زدرمان دور<sup>340</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 196)

Bu minvalde çoğaltabileceğimiz örneklerin birkaç tanesi aşağıda verilmiştir:

بخشیدن=قسمت کردن

کشتمند=مزرعا

سودمند=مستفید

پندمند=دارای پند

آزادتن=بندهتن

<sup>338</sup> Nereye çekerse oraya gider. Onu kabul etme ve götürdüğü yere de (gitme).

<sup>339</sup> Bazen kılıcın şimşekten daha sıcak. Bazen de elin çok daha cömert.

<sup>340</sup> Bu dünyada benden daha dertli bulamazsın. Dertliyim ve dermanımdan uzak düşmüşüm.

بدنهان=بدنهاد

دیواگر=بنا

درگر=نچار

چارهگر=چارهجو

جوشنور=سلحسور

مایهور=توانگر

زرهور=جوشنور

چرب گوی=چربزبان

#### 1.2.1.4.2. Muhtevada Eskiye Gönderme

##### 1.2.1.4.2.1.Farsça Yön İsimlerinin Kullanımı

Aşağıdaki örnekte ayın Horâsân tarafından geldiği belirtilerek yön belirtilmiştir:

از سوی خراسان مه رخشنده بر آید

هر گز نرود سوی خراسان مه رخشان<sup>341</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 251) (Katrân)

##### 1.2.1.4.2.1.1.Doğru Kullanımı

Esedî, Güneş'in Doğu'dan doğduğunu belirttiği bu beyitte yön ismini doğru bir şekilde kullanır:

سوی خاور آید پدید آفتاب

هم آتش کند جوش طوفان چو آب<sup>342</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 5)

##### 1.2.1.4.2.1.2.YanlıŞ Kullanımı

Esedî Batı'yı Şark anlamında kullanır:

ازان جایگه رفت خرم روان

<sup>341</sup> Parlayan ay Horâsân tarafından gelir. Parlak ay hiçbir zaman Horâsân'a doğru gitmez.

<sup>342</sup> Güneş, Doğu'dan yükselir ve ortaya çıkar. Ateş, tufanda çoşan sular gibi kaynar.

به پیش آمدش ژرف رودی روان  
 چو خور بر کشیدی به خاور فرود  
 سوی باختر رفتی آن ژرف رود  
 چو از باختر باز برتافتی  
 سوی خاور آن آب بشتافتی<sup>343</sup>

(Yagmâi, 1352/1973: 307)

#### 1.2.1.4.2.2. İnan'ın Antik Destanlarına ve Millî Hamasî Kahramanlarına İşaret

Bu dönemin başında İnan'ın millî hamasî şiirleri nazmedilmeye başlandı. Dakîkî, Firdevsî ve Esedî-i Tûsî gibi ünlü şairler bu dönemin hamasî destanlarını söyleyen şairlerdendir. Ancak nüsha elde etmenin ve irtibat yollarının sınırlı olduğu bu dönemde bu tarz eserlerin şöhret bulması için elden elde dolaştırılması ve çoğaltılması için de bir hayli zamanın geçmesi gerekiyordu (Mahcûb, 1345/1966: 228).

Firdevsî ve Dakîkî *Şâh-nâme* 'yi nazmetmekle meşgul oldukları zamanlarda kendi çağdaşları olan şairler bu tip kıssaların diğer kaynaklarından da haberdar olmakla beraber onları kendi şiirlerinde kullandılar (Mahcûb, 1345/1966: 229).

Bu zamanın şairlerinin, İnan'ın eski destanlarına işaret etmeleri, İnan şiirinin eskiliğinin alameti olmaktadır. Aşağıdaki beyitte Behmen'e telmih bulunmaktadır:

شنیدم من که بر پای ایستاده  
 رسیدی تا به زانو دست بهمین<sup>344</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 65) (Minûçehri)

#### 1.2.1.4.2.3. İslam'dan Önce İnan Kronolojisine İşaret

Unsûrî, kendi meşhur kasidesinin tegazzülünde Emir Nasr bin Nâsıreddin Sebük Tigin'i övmüştür:

سده جشن ملوک نامدارست  
 زا فریدون و از جم یادگارست<sup>345</sup>

<sup>343</sup> Buradan şen ve neşeli gitti. Önüne derin bir akarsu çıktı. Güneşin Doğu'dan doğduğu gibi orada durdu. O derin nehrin batısına gitti. Batı'dan sonra Doğu'ya doğru hareket etti. Akarsu boyunca Doğu'ya gitti.

<sup>344</sup> Duydum ki ayaküstü durmuş. Behmen'in eli dizlerine ulaşıyormuş

<sup>345</sup> Sidde (Güneş'in kırkıncı günü-Zerduşt ayını) ayını meliklerin ayınıdır. Feridun ve Cem'den yadigardır.

(Seyyâkî, 1363/1985: 21)

Sede Bayramı kutlaması ve ateş oyunu İran'ın antik kutlamalarıdır.

#### 1.2.1.4.2.4. Sonbahar Anlamına Gelecek Şekilde Tîr ve Mâh-ı Tîr Ayının Kullanımı

در تیر ماه آمد آتش کنم

دل نامداران به می خوش کنم<sup>346</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 236) (Firdevsî)

#### 1.2.1.4.2.5. Süleymân Kıssası ve Cem Efsanesinin Karışması

Dönem şiirinde Süleymân kıssalarının Cem efsanesi ile karıştığı görülür. Aşağıdaki beyitlerde de Hz. Süleymân'a ait olan nesnelere Cem'e aitmiş gibi aktarılması söz konusudur:

کارش چو کار آصف و امرش چو امر جم

سهمش چو سهم رستم و سهم سفندیار<sup>347</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 191) (Ferrûhî)

خسرو نشستہ تاج شہ ہند پیش او

چونان کہ تخت گوهر بلقیس پیش جم<sup>348</sup>

(Seyyâkî, 1335/1957: 226) (Ferrûhî)

#### 1.2.1.4.3. Vezinde Eskilik İzleri

##### 1.2.1.4.3.1. İmâle

Aşağıdaki beytin vezni aruzun “Fe’ûlün/Fer’ûlün/Fe’ûlün/Fe’ûl” kalıbıyla yazılmıştır. İkinci mısradaki “vâv”ın geçtiği yerde yapılmış olan bir imâle vardır.

جهان گرم و دشمن چنین بیکران

تو در رزم سخن و سلیحت گران<sup>349</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 91) (Esedî)

<sup>346</sup> Tîr ayı geldi ateş yakayım. Pehlivanların meşhurların kalbini meyle hoş kılayım.

<sup>347</sup> İşi Âsaf'ın işi gibi, emri de Cem'in emri gibi. Silahı Rüstem ve İsfendiyar'ın silahı gibi.

<sup>348</sup> Tıpkı Belkis'in tahtının Cem'in yanında olması gibi Hüsrev'in tahtının yanında da Hind'in tacı vardır.

<sup>349</sup> Düşman çok ve cihan kızgın. Sen de söz sanatının ustası ve mahirisin

#### 1.2.1.4.3.2.Aruz Vezninden Çıkma

Bu zamanın şiirinde, şairin mısra da bir harfi veya bir harekeyi şiirin vezninden fazla getirdiği durumlar görülebilir. Elbette bu durum o zamanlarda galat olarak görülen bir durum değildir. Ancak sonraki dönemlerde bu durumun özellikle *sebk-i Irâkî* şairlerince terk edildiği görülür. Onların şiirlerinde ahengi bozan hiçbir mısra veya beyit görülmez (Mahcûb, 1345/1966: 193).

زدند تیغ و کشتند ازیشان هعی

جهان شد ز خونشان درخشان هعی<sup>350</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 193) (Dakîkî)

#### 1.2.1.4.3.3.Tahfif

Kısa işba‘ hareketiyle beraber şairler bazen şiirde zarurî olarak vezne uymak için uzun heceyi kısa yapıyorlardı. Bazen de o harekeyi hızf ediyorlardı.

##### 1.2.1.4.3.3.1.Harekenin Başka Harekeye Tebdili

قلادید در لشکر افتاده نوف

ازان زخم و آن حمله صف شکوف<sup>351</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 378) (Esedî)

“صف شکوف” bu beyitte asıl kelime “صف شکاف”tır. Halbuki bu terkip “yarma” anlamındadır. Sadece “شکافتن” mastarından müştak olan hareketleri işba‘ ile “vav”a dönüştürmek mümkündür. “سکافتن” kelimesi “شکوفه” olabilir.

##### 1.2.1.4.3.3.2.Uzun Harekenin Kısaya Tebdili

Harekenin tahfifi olarak da geçen bu bölümde hareketlerin kısaltıldığı görülür. İkinci mısraın son kelimesinde bu özellik görülür:

گریزان به بالا چرا برشدی

چو آواز شیر ژبان بشندی<sup>352</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 198) (Firdevsî)

<sup>350</sup> Vurdular kılıçlarını ve onlardan herkesi öldürdüler. Cihan da kanlarıyla parladı.

<sup>351</sup> Orduda boyunduruklardan çığlık yankılandı. O yaralı ve saf tutmuş askerlerden çığlık ko-ptu.

<sup>352</sup> Yırtıcı aslanın sesini duyup da neden kaçıp kurtulmaya çalıştın?

### 1.2.1.4.3.3.Harekenin Düşmesi

Uzun ya da kısa bir şekilde bu tür düşürmeler görülebilir:

بجویم رخشت بیاریم زود

ایا پرهنر مرد کار آزمود<sup>353</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 202) (Firdevsî)

### 1.2.1.4.3.3.4.Bir ya da Birkaç Harfin Düşmesi

Aşağıdaki beyitte “zemîk” kelimesinin son harfi düşürülmüştür:

ای خوانده بسی علم و جهان گشته سراسر

تو برزمی و ازبرت این چرخ مدور<sup>354</sup>

(Muhakkık, 1357/1978: 505) (Nâsır-ı Hüsrev)

Bu noktada zikredilmesi gereken bir husus vardır. O da bu bahsedilen kelimelerin bir kısmının o dönemlerde muhaffef olarak belirtilmesine karşın hakikatte tahfife uğramamış kelimeler olmasıdır. Örneğin “zemî” kelimesi Pehlevî dilinde “zemîk” şeklindedir (Mahcûb, 1345/1966: 211).

### 1.2.1.4.3.4.Şeddeli Kelimeyi Şeddesiz, Şeddesiz Kelimeyi Şeddeli Okuma

#### 1.2.1.4.3.4.1.Muhaffefi Şeddeli Okuma

Aşağıdaki beyitte “kef” harfinin üzerinde bulunan şedde, muhaffef kelimenin şeddeli kullanımına örnektir:

سپاهی چو یگی در فشان سپهر

که باشد مر اورا ز پولاد چهر<sup>355</sup>

(Yagmâî, 1352/1973: 71) (Esedî)

#### 1.2.1.4.3.4.2.Şeddeli Kelimeyi Hafifletme

Aşağıdaki beyitte “gammâz” ve “ayyâr” kelimeleri şeddeli kullanılması gereken kelimeler olmasına rağmen hafifletilerek kullanılmışlardır.

<sup>353</sup> Ey maharetli, tecrübeli adam, Rüstem’in atını arayıp bulalım çabucak.

<sup>354</sup> Ey ilim edinip onu tüm cihana yayan! Bu zemin ve üstündekiler sensin.

<sup>355</sup> Parlak gökyüzü gibi bir ordu. Sanki çehresinde çelikten bir zırh vardı.

جهانداران زخشم او شکوهند

چو غمازان شکوهند از عياران<sup>356</sup>

(Nahcivânî, 1363/1985: 238) (Katrân)

#### 1.2.1.4.3.5.Uygunsuz ve Garip Bahirlerin Seçimi

Vezinlerin seçimi her şair için şahsî ve onun zevkine bağlı bir durumdur. Sebki Türkistânî/Horâsânî döneminde Farsça konuşanlar henüz aruz veznine tam olarak intibak sağlamamıştır. Fakat Sebki Irakî döneminde Hâfız ve Sâdî gibi şairlerin elinde ilk bakışta şiirin vezni anlaşılacak kadar vezne uygun şiirler kaleme alınmaya başlamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 224). Nâsır-ı Hüsrev'in 261 kasidesinden 59 tanesi bilinmeyen bahirlerle kaleme alınmıştır.

Darü'l-mu'cem'den nakledilen Unsûrî'den bir beyit:

شكرك از آن دو لبك تو بچنم اگر تو بله كنى

به سرك تو كه بزمنت به پدر اگر تو گله كنى<sup>357</sup>

(Seyyâkî, 1363/1985: 350)

#### 1.2.1.5. Gazneliler Dönemi Farsça Şiirin Sonraki Döneme Tesiri

Gazneliler dönemi Farsça şiirin yükselme dönemi olup şiirde büyük başarıların ortaya çıktığı bir dönemdir. Firdevsî, İran'ın en büyük hamasî eserini ortaya koymuş, Unsûrî ise kayda değer kasideleri ve övgüleri kaleme almıştır. Diğer taraftan Minûçehrî, Ferrûhî ve Nâsır-ı Hüsrev şiire kendi damgalarını vurdular ve yeni bir yapıda üsluplarını ortaya koydular. Özetle bu dönemin manzum mirası çeşitlilik ve sanat göstermede olduğu gibi hacim, nitelik ve nicelik açısından da dikkat çekicidir. Bu dönemin şairleri ister istemez sonraki dönemlerdeki şairler tarafından müracaat edilen bir otorite konumuna gelmişti. Gazneli dönemi şairleri tarafından kullanılan kasideler, bahirler ve kafiyeler sonraki dönemlerde defalarca kullanılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 522).

Diğer taraftan sanki bir sarayda beraber olan ve aynı dönemde yaşayan şairler de birbirlerinin şiirlerine cevap vermekteydiler. Şairlerin birbirine cevap vermesi o dönemde yaygın bir gelenektir. Özellikle eğer bir şair dikkate değer bir şiir söylediye başka bir

<sup>356</sup> Cihanın sahipleri gammadların mertlerden korktuğu gibi onun hışmından korktular.

<sup>357</sup> Eğer evet dersen o dudaklarından bir şeker alayım. Eğer babana şikayet edersen başına bir vurayım.

şair ona cevap verir, bazen de zamanın komutanı ya da padişahı diğer şairleri ona cevap vermeye mecbur ederdi (Maḥcûb, 1345/1966: 522).

میر فرمودت که رویک شعر او را کن جواب  
بود سالی و نکردی ننگ باشد بیش از این؟  
لیکن اشعار ترا آن قدر و آن قیمت نبود  
کش بفرمودی جواب این خسرو شاعر گزین<sup>358</sup>

(Seyyâkî, 1367/1989: 80) (Minûçehrî)

Bu cevaplarda bir çeşit kıskanma veya rekabet ortaya çıkmıştır. Şairler kasidelerinde daha güzel ve sanatlı cevaplar verebilmek için üstün bir çaba sarf etmekteydiler. Eğer bir şair cevap yazmakla görevlendirilmişse onu en kısa zamanda yerine getirmelidir. Eğer yapamazsa diğer şairler nezdinde onun güçsüz olduğu düşünülür ve herkesçe ayıplanırdı (Maḥcûb, 1345/1966: 536).

Birçok konuda, aynı mazmunların bu dönemdeki şairlerin şiirinde bir köprü görevi gördüğü söylenebilir. Buna ilaveten zaman zaman sonraki dönemin şairlerinin şiirinde bu dönemdeki şiirlerde görülen mazmunlara benzer mazmunlar bulunabilir. Bu tarz benzerlikler “Sonraki dönem şairlerinin kullandıkları mazmunları önceki şairlerden aynen iktibas ettiği” anlamına gelmez. Bu dönemde kullanılan mazmunlar genel itibariyle darbülmeseller, özlü sözler ve pend-âmiz ifadelerdir. Örneğin hicrî 4. (m. 10) yüzyılda bu tür mazmunlara rastlamak mümkündür. Fakat bunu hicrî 7. (m. 13) yüzyılda başka bir şair aldığı tam olarak öncekilerden iktibas etmiş olmayabilir. Öncekilerden habersiz bir şekilde kullanması da mümkündür (Maḥcûb, 1345/1966: 537).

Emirü’ş-şuara Mu‘izzî’nin Melikşah’ı övmek için yazdığı *nûniyye* kasidesi (Maḥcûb, 1345/1966: 537):

بشکفت و تازه گشت دگر باره اصفهان  
از دولت و سعادت شاهنشاه جهان  
سلطان شرق و غرب که در شرق و غرب اوست  
صاحب قران و خسرو شاه و خدایگان  
شاهی که شد به طلعتش افروخته زمین

<sup>358</sup> Emir bir şiirle ona cevap vermesini emretti. Seneyi geçti, şiir yazılmadı, bundan daha ayıp ne olabilir? Ama senin şiirlerin o kadar değerli ve kıymetli değildi. Seçilen şair keşke o emire cevap verseydi.

شاهی که شد به دولتش افاخته زمان  
 در هر کجا که هست اثرهای او پدید  
 بر قصرهای قیصر و بر خانه‌های خان<sup>359</sup>

Hoca Hâfiz da Şah Şücâ'yı övmek için meşhur *nûniyye* kasidesini yazdığı sırada belki de kendinden önce yazılanları görmüştür (Mahecûb, 1345/1966: 538):

شد عرصه زمین چو بساط ارم جوان  
 از پرتو سعادت شاه جهان ستان  
 خاقان شرق و غرب که در شرق و غرب اوست  
 صاحبقران خسرو و شاه خدایگان  
 ماهی که شد به طلعتش افروخته زمین  
 شاهی که شد به همتش افراخه زمان  
 تا قصر زرد تاختی و لرزه اوفتاد  
 در قصرهای قیصر و در خانه‌های خان<sup>360</sup>

### 1.3. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin Son Dönemi

#### 1.3.1. Selçuklular Dönemi Farsça Şiir

İslâm tarihinde Selçukluların ortaya çıkması yeni bir dönemin başlangıcı anlamına gelmekteydi. Selçukluların topraklarını genişletmeye başladığı bu dönemde halifelik kurumu siyasî otoritesini büyük oranda kaybetmiş ve bu dönemdeki hükümdarlardan hiçbiri İslâm mülkünü topyekün kontrol altında tutacak kudrete sahip değildi. Diğer devletlere nazaran daha güçlü bir konumda olan Fatımîleri bu değerlendirmenin dışında tutmak gerekmektedir. Ancak onlar da her ne kadar büyük bir devlet olsalar da Abbâsî halifeleriyle iyi ilişkileri yoktu (Mahecûb, 1345/1966: 551).

415/1024-25 yılında Yûsuf b. Hârûn, Kadir Han (sal.1020-1032) unvanını alarak Karahanlılarda büyük kağan olunca kardeşleri olan Ali Tegin (sal. 1020-1034) ve Ahmed

<sup>359</sup> Cihan şahenşahının yönetimiyle İsfahan yine gül açtı ve yenilendi. Doğu ve Batı onundur, o Doğu'nun ve Batı'nın sultanıdır. Sahipkiran, Hüsrev Şah ve emirler emiri. O öyle bir şah ki aydınlığıyla aydınlattı tüm yeryüzünü. Devletiyle zaman yavaşladı öyle bir şah. Her nerede olsa eserleriyle ortada olan öyle bir şah. Kayserlerin sarayına Kayser, hanların hanı öyle bir şah.

<sup>360</sup> Cihanı alan şahın saadetinin ışıltısıyla yeryüzü, cennetinin sofraları gibi oldu. Doğu ve Batı onundur, Doğu'nun ve Batı'nın hakani. Sahipkiran, Hüsrev Şah ve emirler emiri. Onun varlığıyla ay parladı ve yeryüzünü aydınlattı. Himmetiyle zamanı parladı da parladı. Altın kasa hücum etti de herkes korktu. Kasırların kayseri, hanların hanı.

(sal. 1024-1026) ona karşı birleştiler. Ahmed de kendini büyük kağan ilân etti. Bunun üzerine Yûsuf Kadir Han, Gazneli Mahmut'la anlaştı ve onunla birlikte Mâverâünnehir'i işgal etti. Ali Tegin kaçıp kurtuldu ancak karısı, kızları ve hazinesi Gaznelilerin eline geçti. Yûsuf Kadir Han, tarihe "Mâverâünnehir mülâkatı" (1025) olarak geçen görüşmelerinde Gazneli Mahmut'a Selçuklular'ın kalabalık ve savaşçı bir topluluk olduklarını, hükümdarlık peşinde koştuklarını, Gazneliler için tehlike oluşturduklarını, bu sebeple Türkistân ve Mâverâünnehir topraklarından uzaklaştırılmalarının doğru olacağını söyledi. Gazneli Mahmut bu görüşmenin ardından on binlerce süvariye sahip olan, savaşçılığı ve mertliğiyle tanınan Arslan Yabgu'yu hile ile Semerkânt'a getirtip tutuklattı. Arslan Yabgu önce Gazne'ye, oradan Hindistân'da Mültan yakınındaki Kâlineâr Kalesi'ne götürülüp hapsedildi (415-416/1024-25-1025-26). Hiç beklemediği bir hilenin kurbanı olan Arslan Yabgu bu kalede öldü (423/1032). Arslan Yabgu, hapis bulunduğu kaleden yeğenleri Tuğrul ve Çağrı beylere gizlice haber gönderip onları Gazneli Mesut ile mücadeleye teşvik etti. Arslan Yabgu'nun ölümünün ardından Selçuklu ailesinin başına Mûsâ (İnanç) Yabgu geçti, ancak idare fiilen Tuğrul Bey ve Çağrı Bey'in elinde idi (Sümer, 2009: 365).

429/1037-38 yılında Merv imamı hutbeyi Çağrı Bey adına okudu ve ona *Sultânü's-selâtin* unvanını verdi. Bu merasim, Nişâbûr'da kardeşi Tuğrul Bey'e ulaştı. Belh, Cürcân, Taberistân ve Harezm de hızlı bir şekilde Selçuklulara geçti. Cebel, Hemedân, Dinor, Halvan, Rey ve İsfehân da onu takiben 433-437/1041-42-1045-46 yılları arasında Selçuklulara geçti ve Tuğrul Bey 447/1055-56 yılında Bağdat'a girip Hilâfetin Sultânı lakabını aldı (Mahcûb, 1345/1966: 552).

Diğer Türk kabileleri de gitgide Selçukluların hizmetini kabul ettiler ve Doğu Asya'nın tamamı, Afganistân sınırlarından Anadolu'daki Rûm sınırına kadarki geniş bölge Selçukluların hakimiyeti altına girdi. Mısır Fatimîleri ise 470/1077-78 yılından önce Selçukluların hükmü altına girdi (Mahcûb, 1345/1966: 552).

Tuğrul Bey, Alparslan ve Melikşâh bu geniş coğrafyada birliği sağladı, ancak Melikşâh'ın ölümünden sonra Berkyaruk ve Muhammed arasında iç savaşlar ortaya çıktı ve Selçuklu ailesinin diğer fertleri çeşitli bölgelerde saltanat mücadelesine giriştiler (Mahcûb, 1345/1966: 553).

Selçukluların sağladığı bu birlik İslâm'ın ve İran'ın siyasî ve sosyal kimliğini de tamamen etkisi altına aldı. Farsça edebiyatda bu etkiden nasibini almıştır. İsfehân ve Rey'in 460/1067-68 senesinde Mahmut ve oğlu Mesut tarafından fethedilmesinin

üzerinden çok geçmeden (yaklaşık olarak hicrî 5. (m. 11) asrın ilk yarısı) Alparslan ve Tuğrul Bey'in fetihleri sebebiyle Irak halkı bir seferde Horâsân halkıyla dost olmuştu. Daha sonra Horâsân askerleri Bağdat ve Azerbaycan'a kadar ilerlemişti (Mahcûb, 1345/1966: 553).

Bu değişiklikler ilmî ve edebî irtibatların kurulmasını sağlamış, Horâsân şairlerinin dîvânı Azerbaycan'a şair Katrân kanalıyla ulaşmıştı. Diğer taraftan tarihî ve edebî eserler de Bağdat'tan Horâsân'a kolaylıkla ulaşıyordu. Öyle ki Mahmut'un Hindistân'a gitmesi ve Horâsânlı bilim insanlarının o bölgeleri görmesi Hind nücumunun, matematiğinin, edebiyatının ve bunun gibi ilimlerinin Horâsân'a gelmesini sağlamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 553).

Bölgedeki Oğuz varlığı idarî ve askerî açıdan kurumsallaşıp resmî ideolojisini oluşturduktan sonra yeni bir kimlikle tarih sahnesine çıktı. Bu kimlik; Oğuz etnik kimliğinin kuşatıcılığı altında yönetilen halkı da kapsayacak bir üst kimlik olan Selçuklu kimliğiydi. Bu kimlik hem siyasî havayı hem de edebî hayatı şekillendirecekti. Zebihullaf Safa "*İran'da en büyük değişim bir Türk devleti olan Selçuklularla başladı.*" diyerek bu durumu ifade eder (Armutlu, 2021: 24). Selçukluların ortaya çıkması Fars'ın siyasî ve kültürel varlığını savunan Şuubiye Hareketinin ortadan kalkmasına sebep oldu. Bu da Farslılık bilincinin, yerini Selçukluluk bilincine bıraktığı anlamına gelmekteydi (Armutlu, 2021: 24).

Gazneliler dönemi şiir anlayışı Selçuklu dönemine de yansımış ve Gazneli dönemi şiiri baskın özelliklerini bu dönemde de korumuştur. Diğer bir ifadeyle Mâverâünnehir'den çıkan ve bütün İslam dünyasında etkili olmaya başlayan Türk varlığı, edebî zevk ve anlayışın ötesinde yeni bir gelenek olarak şiire damgasını vurmuştur. Bu durum Farsça edebiyat tarihçilerinin de dikkatini çekmiştir. Şuubiye Hareketinin, ilk Müslüman Türk devletlerinden olan Gazneli ve Selçukluların hakimiyetiyle ortadan kalktığı belirtilirken (Kedkenî, 1336/1957: 637) Selçuklular döneminde eski İran'a ait eserlerin ihya edilmesine ilgi gösterilmediği de vurgulanır (Safa, 1371/1992: 10).

Özetle Mahmut ve Mesut'un Irak'taki fetihlerinden sonra Selçuklu askerleri, emirleri ve vezirleri Horâsân'da yayılmış ve bu durum Acem Irakı'nda ve Arap Irakı'nda, Horâsân ve Irak kültürünün karışmasına sebep olmuştur. O zamana kadar Horâsân ve Mâverâünnehir insanlarına has olan Derî nazım ve nesrinde değişim meydana geldi. Bu gelişmelere paralel olarak o dönemin şiirine *Sebk-i Selçûkî*, nesrine de *Sebk-i Ebu'l-me'âli-i Nasr'ullâh* denilmiştir (Bahar, 1380/2001, C.2: 65-66).

Selçuklular döneminde açılan medreselerde dinî ilimlerin yanı sıra edebiyat, riyaziye, astronomi ve felsefe okutulmuş, Ebu İshak eş-Şîrâzî, Cüveynî, Gazzâlî ve Fahreddin er-Râzî gibi din âlimleri yanında diğer ilimlerde de söz sahibi âlimler yetişmiştir. Bu dönem edebiyat sahasında büyük şahsiyetlerin yetiştiği çağ olmuştur. Abdülkadir Cürçânî gibi edebiyatçılar yanında *El-Muhît Fî Lugati'l-Kur'ân*'ın müellifi Ebu Cafer Ahmed b. Ali el-Beyhakî ve Zemahşerî gibi edipler ve din alimleri de yetişmiştir. Fars yazı dili ve edebiyatı Selçuklular döneminde altın çağını yaşamış; Mu'izzî, Enverî, Hâkânî ve Nizâmî gibi şairler ortaya çıkmıştır (Ocak, 2009: 375).

Selçuklu döneminin sosyal çevresini aydınlatmak, bu dönem şiirinin ana sütunlarını tanımak ve ondaki gelişimi anlamak için başka bir noktaya daha temas etmek gerekir. Çünkü Selçuklu emirleri, vezirleri ve sultanları Farsça edebiyatın ve edebiyatçılarının hâmîsi durumundaydılar (Mahcûb, 1345/1966: 553).

Samanîlerin çöküşünden sonra Mâverâünnehir Türkmen İlek hanedanına geçmiş ve ondan sonra da Selçuklu Türklerine ulaşmıştır. 431/1039-40 yılında Horâsân'ın ele geçirilmesinitakiben hızlı bir şekilde Bağdat ve Gazne dışındaki bütün İslâm diyarı Selçukluların yönetimine geçmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 554).

Semerkând hanlığı ve Gazneliler devleti her ne kadar Türk padişahlarının yönetimi altında teşkilatlanmış olsalar da ülkenin bilim insanları, tüccarları ve sarayın çoğunluğu İranlılardan oluşmaktaydı. Mevcut olan bu iki devlet de Samanîlerin takipçisiydi (Mahcûb, 1345/1966: 554).

Ebu'l-fazl Beyhakî'ye göre, Mesut'un sarayındaki düzensizlikler, Gazne sarayının zulmün merkezi haline gelmesine neden oldu. Sûrî bin El-Mu'tez de Horâsân'da öyle bir kargaşaya sebep oldu ki insanlar Gazneli hanedanı hakkında olumsuz kanaatlere sahip olmaya başladı. Bu yüzden Şeyh Ebu Sa'îd Ebu'l-hayr gibi toplumun kanaat önderi konumundaki kişiler Türkmenlerin zaferi için dua ediyordu. İşte Selçuklular toplum nezdinde ortaya çıkan bu olumsuz atmosfer içinde doğru hamleler gerçekleştirerek kısa bir sürede büyük bir devlet yaratmaya muvaffak oldular (Mahcûb, 1345/1966: 554).

Nâsır-ı Hüsrev, Katrân konusunda kendi *Sefer-nâme*'sinde şu bahse yer vermiştir: “*Tebriz'de Katrân isminde bir şair gördüm. Şiiri iyiydi ancak Fars dilini iyi bilmiyordu. Yanıma gelip bana Mencik'in ve Dakîkî'nin Divânı'nı getirdi ve önümde okudu. Zor bulduğu her manayı bana sordu. Onunla konuştum ve anlamadığı yerleri şerh ettim. Sonra*

*kendi şiirlerini bana okudu.*” İnan coğrafyasında İslam’dan sonra her bölgede insanlar yerli lehçesini kullanmaktaydı. Derî Farsçası da bu lehçelerden biriydi. Bu yüzden yaklaşık hicrî 6. (m.12) asra kadar kendi mahalli lehçesinde yazan birçok şaire rastlanır (Şemisa, 1383/2004: 55).

Lehçelerin ihtilafı hakkındaki diğer bir önemli mesele de bu dönemdeki *Esedî-i Fûrs Lugat*’nin mukaddimesidir. Esedî-i Tûsî burada, Azerbaycan’a gittiği zaman oradaki şairlerin Horâsân şairlerinin şiirinin dilini iyi anlamadığını fark ettiğini yazmış ve bu sebeple kendi kültürünü onların yararlanması için telif ettiğini söylemiştir (Şemisa, 1383/2004: 55).

Horâsân bölgesinde şiirin ortaya çıkması, Horâsân zevklerinin bir kalıba dökülmesi ve Irak halkıyla olan fikir takası İnan’ın diğer noktalarında şiirin yeni üsluplarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Sebk-i Irâkî* olarak bilinen üslup gitgide bu dönemin şairlerinin şiirinde yeni sebkî nişanelerini ortaya koyar. Bu durum Farsça şiir, tek bir konuyu ele alana ve Sebk-i Irâkî seçkin bir otorite olana kadar böyle devam etti. Unsûrî ve Ferrûhî’nin şiirlerinin yerine Zahîr-i Faryâbî ve İsmail’in olgun şiirleri geçti (Mahcûb, 1345/1966: 558).

Selçuklu döneminde müstakil bir sebk sayılan ve kendine has hususiyetleri olan Azerbaycan şairlerinin sebkî gibi sebkîlere ilaveten ara sebkîler meydana gelmiştir. Bu dönemin başında Farsça şiir, Unsûrî ve Ferrûhî’yi takip etmekte ve eserler daha çok Horâsân ediplerinin eserlerine benzemektedir. Ancak zaman geçtikçe ve yeni şairler ortaya çıktıkça şiir, Horâsân ediplerinin tarzından uzaklaşıyordu. Horâsân şiirinin güçlü ve kaba yapısının yerine letafet, şirinlik ve incelik düşüncesi geçiyordu. Enverî’nin kasideleri ve Unsûrî’nin şiirindeki yücelik, Sa’dî’nin ustalığı ve sanatkarlığıyla birbirine karışmaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 558).

Bu çalışmanın konusu olan Sebk-i Türkistânî/Horâsânî, hicrî 5. (m. 11) yüzyılda artık ömrünün sonuna yaklaşıyordu. Bu sebeple bu yeni sebkî (Sebk-i Irâkî) izleri hicrî 6. (m. 12) asrın başından itibaren kendi gelişimine ve erginlenmesine başlıyordu (Mahcûb, 1345/1966: 559).

Hicrî 6. (m. 12) yüzyılda yönetiminin bir bölümü Gazneli ailesiyle aynı döneme rastlayan Selçuklularda Farsça şiirin ilerlemesi ve tekamülü açısından önceki dönemlere nazaran önemli bir fark yoktur. Bu dönemde Farsça şiirin ve Horâsân ediplerinin ömründen kısa bir süre geçmiş ve şairler; insanların yeniyi, çeşitliliği araması sebebiyle

gitgide şiirin üslubunun değişimine hizmet etmiştir. Dönemin bir grup şairi Farsça şiiri yeni bir yola sevk edip özel sebkleri/üslupları ortaya koyarak kendilerinden sonra gelişecek olan ve Sebk-i Irâkî olarak bilinen üslubun kurucusu olmuşlardır. Şairlerin ve şiirlerinin birçok merkezde ortaya çıkması (Hindistân, Azerbaycan, Irak ve Horâsân) birçok güçlü şairin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu şairler, yaşadıkları coğrafyanın ve sosyal hayatlarının farklı içeriklere sahip olması sebebiyle şiiri çeşitlendirmişlerdir (Mahcûb, 1345/1966: 559).

Bu dönemin manzum eserlerinden birçoğu bugün elde olmasına rağmen bu dönemde yaşayan şairlerden bazılarının bir beyti bile bugün elde değildir. Bazı şairlerin ise bir iki beyti ya da bir kıtasından başka bir şey elde yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 559).

Bu dönemde şairlik mesleğini yapanlar ya da en azından şiir yazmayı deneyen kimselerin bir bölümü aşağıdaki gibidir (Mahcûb, 1345/1966: 560):

Ahterî, Edîb Sâbir, Ezrakî-i Herevî, Esedî-i Tûsî, Bâbâ Tâhir Üryân-ı Hemedânî, Ebulkâsım Alî bin Hasan Vezîr, Burhânî, Ahmed-i Câmî, Cevherî, Seyyid Hasan Gaznevî, Muhammedi Hatîbî, Hakîm Ömer bin İbrâhîm-i Hayyâm Nîşâbûrî, Râşidî, İsmâîl-i Reşîdî-i Semerkândî, Ebulferec Revenî, Senâi-i Gaznevî, Abdülvâsî-i Çelebi, Hâce Abdullâh-ı Ensârî, Ama'k-ı Buhârâyî, Hemedânî olarak meşhur Ebulfazâyil-i Abdullâh bin Mehmed, Garâbî, İmâm Ahmed-i Gazâlî, İmâm Muhammed-i Gazâlî, Fâhirî-i Râzî, Fahreddin Esad-ı Gürgânî, Katrân-ı Tebrizî, Kâfî-i Buhârâyî, Kemâl-i Buhârâyî, Keykâvus bin İskender bin Kâbûs, Lâmî'î Gürgânî, Lü'lü'î, Osmân bin Muhammed Muhtârî-i Gaznevî, Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân, Emîr-i Mu'izzî, Nâsır-ı Hüsrev, Necmeddin, Erdeşîr bin Deylemsipâr Necmî, Ebulme'âlî Nehâs-ı İsfehânî, Kavvamülmülk Nizâmeddin, Hâce Nizâmülmülk Ebu Alî Hasan bin Ali bin İshâk, Seyyid Muhammed Nâsır-ı Ulvî, Nâsır-ı Mesûd-ı Şems, Süleymân İnânc Beg, Abdürreşîd bin Ahmed bin Ebî Yûsufülherevî.

Bu şairlerin dönemini idrak etmiş olan birçok şair saymak mümkündür. Ancak onların şairlik döneminin bir bölümü hicrî 6. (m. 12) yüzyılla alakalı olduğu için onların isimlerini zikretmiyoruz (Mahcûb, 1345/1966: 561).

Zira bu çalışmanın konusu Gazneliler dönemini takip eden dönemdir ve hâlâ süren siyasi ve sosyal yenilikler sebebiyle Farsça şiir kendi etkisini yansıtmamıştır. Gazneliler dönemi şiirinin eskilik alametleri, üslubunun özelliği ve lafzî sanatlar bölümünde zikredilen şiirdeki özellikler, bu dönemde de görülmektedir. Örneğin "îdûn ve îder"

kelimeleri aynı şekilde şiirde kullanılmaya devam edilmesine karşın kullanımı azalmaktadır. Hicrî 6. (m. 12) yüzyılda iyiden iyiye azalan bu tür kullanımlar hicrî 8. (m. 14) yüzyılda terk edilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 561).

Edebî sanatlar da bu durumdan bağımsız değildir. Bu dönemin şairlerinden bazıları zorlu edebî sanatlara bel bağlamış ve hatta Reşîdüddin Vatvat (d. 476/1083-1084 - ö. 573/1177-78) gibi dönemin son temsilcileri bütünüyle bedî sanatları kullanmışlardır. Yapay şiirler okumak bu dönemde oldukça rağbet gören bir usuldür. Müreddef kasideler okumak bu dönemdeki şairlerin ilgi odağındadır. Gazneliler dönemindeki şairlerin arasında yaygın olan lafzî sanatların kullanımı bu dönemde de sıklıkla tercih edilmiştir. Ancak Gazneliler dönemi şiiri ile bu dönem şiiri arasında ihtilaf vardır (Mahcûb, 1345/1966: 561).

### 1.3.1.1. Nazım Şekilleri

Bu dönemden kalan şiirler kaside, gazel, kıta, rubai, dübeyti, terciibent, terkihibent, musammat, mesnevi, müstezad ve şeh-r-âşub şeklindedir. Müstezad ve şeh-r-âşub bu dönemde ortaya çıkmış iki şiir türüdür. Ya da bundan önceki dönemlerde ortaya çıkmışsa da bugün elimizde bu iki türden örnek yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 562).

#### 1.3.1.1.1. Kaside

Selçuklu döneminde kaside, diğer şiir türlerinde olduğu gibi gelişimini sürdürmüştür. Gazneliler dönemindeki sadelik anlayışı bu dönemde sanatlı bir hale bürünmüştür. Şairler zor redifler kullanarak kendi şairlik kudretini ispata yönelmişlerdir. Örneğin Mu'izzî'nin dîvânındaki 461 kasideden 122 tanesinde redif kullanılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 562).

Bu dönemde de kasideler önceki dönemlerde olduğu gibi tegazüllü ve tegazülsüz olmak üzere iki şekilde kaleme alınmıştır. Şair bazen ilk beyitte kendi konusunu belirtirken bazen de dinleyicilerin dikkatini çekmek için kasidenin başında tegazzül kullanmaktaydı (Mahcûb, 1345/1966: 562).

Kasidenin başındaki tegazzül konusunda bu dönemin şiiri ile Gazneliler dönemi şiiri arasında bir fark vardır. Bu dönemde kasidenin tegazzülü olarak çîstân veya lugaz yazmak Gazneliler dönemine nazaran oldukça fazladır. Minûçeherî'nin dîvânında sadece bir kasidede çîstân vardır. Aynı şekilde Unsûrî'nin dîvânında da sadece bir tane “Şemşir” lugazı bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 565):

چيست آن ابى چو آتش و اهنى چون پر نبيان

بى روان تن پيكرى پاكيژه چون در تن روان<sup>361</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 565) (Unsûrî)

Bu zamanın şairlerinin dîvânında lugaz ve çistânlara oldukça sık rastlanır. Gazneli döneminin sonlarına doğru başlayan bu tür, Selçuklu dönemine de bulunur. Örneğin Hâkim-i Nâsır-ı Hüsrev'in dîvânında birçok çistân vardır. Emir-i Mu'izzî dîvânında da "esb", "şarab", "ateş" vb. lugazlar bulunmaktadır:

Kalem lugazı:

ای پر نگار گشته ز تو دور روزگار

وز دور آسمان تن تو گشته پر نگار<sup>362</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 403) (Mu'izzî)

Şarap lugazı:

چه گوهر است که پر ورده دهاقین است

به رنگ لاله نعمان و بوی نسرين است<sup>363</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 564)

Esb (at) lugazı:

چيستآن آن کوه زمين پيما و بادراه وار

بارهبي صحر انور دومر کبی دریا گذار<sup>364</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 565)

Bu dönemde ortaya çıkan şairler yeni manaları kendi şiirinde yeni teşbihlerle ortaya koymuşlardır. Mesûd-ı Sa'd etkili habsiyyeler yazarak, müstezad ve Şehr-âşûb suretinde yeni denemelerde bulunmuştur.

Selçuklu döneminde kendi gelişimini sürdüren kasidecilik geleneği öncekilerden ikmal ederek gelişim seyrini devam ettirmiştir. Bu zeminde Mu'izzî'nin kasidelerinde kullandığı redifler nispeten sade rediflerdir. Bu dönemin Mesûd-ı Sa'd, Ebu'l-Ferec ve Herevî gibi şairlerinin yanı sıra diğer şairlerinin dîvânlarında da bu durumu görebiliriz.

<sup>361</sup> Nedir o? Su, ateş gibi. Demir, ipek gibi. Cansız pak bedeni, bedensiz bir can gibi.

<sup>362</sup> Ey sevgili, senin yüzünden zaman devrediyor. Yerle gök senin vücudundan rengarenk oldu.

<sup>363</sup> Ne cevherdir ki o yaban gülü gibidir. Numan renginde ve nesrin kokuludur.

<sup>364</sup> O dağda gezen, yolun rüzgarı gibi olan sahraları ve denizleri aşan nedir?

Mesut'un dîvânında 330 kasideden 83 tanesi müreddeftir ve ondaki redifler; “Âteş, su, est, nist, giriften, nedâşt, dâred, kerd, şod, bâşed, koned, konend, dîd, âmed, konem, kalem, kerde, kerdî, estî” gibi sade fiil ve isimlerden oluşur (Mahcûb, 1345/1966: 568).

Ebu'l-Ferec'in dîvânında ise 110 kasidenin 38 tanesi rediflidir. Ondaki redifler de “râ, âteş, âb, est, bâşed, şod, bad, kerd, mî-reftem, kon, geşt” gibi kelimelerdir (Mahcûb, 1345/1966: 568).

Ezrakî'nin dîvânında ise 67 kasidenin sadece 5 tanesi müreddeftir. Bunlar ise “Âfitâb, mâhtâb, est, dîdem ve tû”dur (Mahcûb, 1345/1966: 569).

Aynı şekilde bu dönemin sonlarına doğru şairlerin üsluplarında ve şiirlerin manasında bir değişim söz konusudur. Bu zamanda hasbihallerin beyanı ve habsiyye okumaları özel bir yer edinmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 569).

Ezrakî'nin üslubu Unsûrî'ninki ile benzerlik göstermektedir. Ezrâkî, Unsûrî'den şu şekilde bahseder:

ورا سجود برد نور جان افلاطون  
بدان گهی که برد دست سوی کلک و کتاب  
هزار عنصری آید کمین خیالی او  
زروی علم عروض و قوافی و القاب<sup>365</sup>

(Nefisî, 1336/1957: 3)

Ancak Ezrâkî'nin üslubu ile Unsûrî'nin üslubu teşbihlerin kullanımı noktasında farklılık gösterir. Ezrâkî kendi maksadını ifade etmek için kendinden önceki şairlerde görülmeyen teşbihlere başvurur. İnce ve nazik hayallerle süslediği beyitlerinde teşbihin kollarından olan benzeyen ve benzetme yönüne sık başvurur (Mahcûb, 1345/1966: 573):

از اکنون تا پسین روزی ز گیتی  
بر آن خاک ارفرود آید کبوتر  
ز بس آغار خون گردانه چیند  
تبر خون رویدش در حلق و ژاغر<sup>366</sup>

<sup>365</sup> Eflatun'un canının nuru ona secde etti. Zaman zaman kaleme ve bir kitaba el attı. Bin Unsûrî gelse de aruz, kafiye ve lakap ilminde o, küçük bir hayaldir.

<sup>366</sup> Şimdiden dünyanın son gününe kadar güvercinin başı toprağa düşse. Boynundan akan kanın ıslaklığından balta onun taşılığını kanla doldurur.

(Nefisî, 1336/1957: 20)

Ebu'l-Ferec'in de kasidede yeni bir tarzı ve üslubu bulunur. Bununla beraber Ebu'l-Ferec'i dîvânında Sebki Irâkî üslubunun izlerini barındıran ilk şair olarak sayabiliriz. Mesûd-ı Sa'd onu vassettiği kıtasında Ebu'l-Ferec için aşağıdaki sözleri sarf etmiştir:

شاعران را ز لفظ و معنی او

لفظ و معنی همه دگرسان گشت<sup>367</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 729) (Mesûd-ı Sa'd)

### 1.3.1.1.2. Gazel

Bu dönemde gazel, özel bir değişim veya gelişim göstermemiştir. Bu dönemin kasideci şairleri dîvânların sonunda birkaç tane gazele yer vermişlerdir ve bunların bir kısmı tegazzül suretindedir (Mahcûb, 1345/1966: 581).

Dîvânında gazel bulunduran ilk şair, hicrî 6. (m. 12) yüzyılda yaşamış olan Enverî'dir. Gazellerinden bazıları oldukça latif söyleyişlere sahiptir. Hatta öyle ki Şeyh Sa'dî'nin gazelleriyle benzer hususiyetler taşımaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 581).

Enverî'nin çok gazel nazmetmiş olmasının yanında diğer bir özelliği de Sebki-i Türkistânî/Horâsânî'nin takipçileri ve kaside erbapları arasında seçkin bir yeri olmasıdır. Enverî'nin dîvânının düzeni, sonraki dönemlerin şairlerinin dîvânlarıyla aynıdır. Enverî-i Ebiverdî, Sebki-i Türkistânî/Horâsânî ve Sebki-i Irâkî arasında bir yerde olup müşterek hususiyetlere sahiptir. Enverî'nin dîvânında 607 kaside ve 322 gazel vardır. Horâsânî şairleri arasında gazel ve kaside sayıları bu nispette olan ilk şairdir. Enverî'den önce gazel ve kaside sayıları mukayese edilebilir hiçbir şair yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 582):

بیار آنچه دل ما به یکدگر کشدا

به سر کش آنچه بلا و الم سر کشدا

غلام ساقی خویشم که با مداد پگاه

مر از مشرق خم آفتاب بر کشدا

چو تیغ باده بر آهیجم از میان قدح

<sup>367</sup> Onun manası ve lafızıyla şairlerde. Mana ve lafız değişti şairlerde.

زمانه بايد تا پيش من سپر كشد<sup>368</sup>

Emir-i Mu‘izzî’nin dîvânının tamamı bugün elde olmadığı için onun hakkında sağlıklı bir değerlendirme yapılamamaktadır.

Ebu’l-ferec’in dîvânında 103 kaside, küçük ve büyük kıtaya karşılık olarak sadece 3 gazel vardır. Onlar da tegazzüle ya da tavsife daha çok benzemektedir (Mahcûb, 1345/1966: 583).

Ezrâkî-i Herevî’nin dîvânında gazelden bir iz yoktur. Lâmi’-i Gürganî’de de durum bu şekildedir.

Bu dönemin şairleri arasında sadece Senâi-i Gaznevî’yi bu durumun dışında sayabiliriz. Zira onun dîvânında 313 kaside ve 376 gazel vardır. Yani ondaki gazellerin ve kasidelerin sayısı dengelidir. Ancak Senâi bir taraftan kendi şairlik döneminin yarısını hicrî 6. (m. 12) yüzyılda geçirmiş bir şahsiyettir. Diğer yandan onun şiirleri nitelik ve özellik bakımından kendi çağdaş medhçileriyle farklılıkara sahiptir. Senâi-i Gaznevî, tasavvuf mektebini Farsça şiire getiren ve sûfiyane şiiri zirve noktaya taşıyan ilk şairdir (Mahcûb, 1345/1966: 583).

Sonuç olarak gazel hicrî 5. (m. 11) asrın sonuna kadar yaygınlık bulamamış ve şairler gazele rağbet göstermemiştir. Hicrî 6. (m. 12) yüzyılda ise gazel yazma geleneği yükselmiştir. Bu dönemin şairlerinin dîvânlarında gazel sayısında artış olmuş ve gitgide dîvânlarda kasidelerin sayısına ulaşmıştır. Gazel, hicrî 7. (m. 13) yüzyıldan sonra kasidenin yerini almıştır. Önceki dönemlerin aksine bu yüzyıldan sonra şairlerin dîvânları gazel ve kaside açısından değerlendirilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 583).

Gazel yeni bir tür olarak bu yüzyılda henüz kasideden ayrılmamıştır. Kaside ve medh okuyan şairler kendi şiirlerinin başında tegazzül kaleme alıyorlardı. Ancak zamanın geçmesi ve şiire yeni mazmunların girmesi sebebiyle Gazneliler ve ondan önceki dönemin şiirleri tegazüllerin mazmunu ve manası açısından sınırlı kalmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 637).

Gazneli ve Samanî dönemi şiirinde tegazzül kasidenin başında bulunuyor ve iki kısma ayrılıyordu (Mahcûb, 1345/1966: 637):

<sup>368</sup> Kalbimizi birbirine çeken şeyi getir. Pehlivan bela ve elemi mey diye başına çeker. Seherin şafağında sâkîmin kölesiyim. Güneş, kadehler arasında meyın kılıcı gibi Doğu’dan ışıklarını saçmaya başladı. Zaman benim yanımda savaşı kaybeder.

1-Tabiatın vasfı: Bağ, bahçe, hazan ve diğerleri.

2-Maşukun vasfı ve onunla ilgili mazmunlar: Maşukun tavsifi, zülfü, yanağı, boyu, ayrılıktan şikayet, visalden şikayet vb. şeyler.

Geçmiş yüzyıllarda bu konuları bünyesinde barındırmayan çok az tegazzül bulunurdu.

Ancak Selçuklu dönemi şiirinde gazellerin mazmunları çeşitlenir ve genişlik bulur. Cahilî Arapların şiir metodunda olduğu gibi sevgilinin kaldığı yere inlemek, maşuktan kalan eserlerin vasfı, sefere giden aşkın maşuğa veda etmesi, maşukun sefere gitmesi, hapisten şikayet ve önceden yapılan işlere pişmanlık gösterme gibi önceki dönemlerde az görülen mazmunlar bu dönemde sıklaşır<sup>369</sup> (Mahcûb, 1345/1966: 637).

Veda gününün vasfı, maşukun sefere gitmesi münasebetiyle aşkın azmetmesi ve maşukun inadı bu zamanın yaygın mazmunlarından (Mahcûb, 1345/1966: 638).

روز وداع از در اندر آمد دلبر  
لب زتف عشق خشک و دیده ز خون تر  
آب نمانده در آن دور نگین سوسن  
تاب نمانده در آن دو مشکین چنبر  
عبر چشمش گرفته سرخی لاله  
لاله رویش گرفته زردی عمر<sup>370</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 260) (Mesûd-ı Sa'd)

Şair bu bölümden sonra tegazzüle devam edip konuyu maşukun perişanlığına ve onun inlemesine getirmektedir.

### 1.3.1.1.3. Kıta

Bu dönemde kıta özel şekillerden biridir. Şairler, dönemin önde gelenlerinden isteklerini, ihtiyaçlarının karşılanmasını ve maksatlarının beyanlarını daha çok bu şekilde dile getirmişlerdir. Bu sebeple dîvânların sonunda her şairin mukattaat adı altında bir bölümü vardır (Mahcûb, 1345/1966: 584).

<sup>369</sup>Mesûd-ı Sa'd kendi ömrünün en güzel zamanlarını zindanda geçirdiği için habsiyye türünün en güzel örneklerini yazmıştır.

<sup>370</sup>Dilber, veda günü kapıdan içeri girdi. Dudaklar aşkın hararetiyle kuru ve gözler daha da kanlı. O renkli zambak gibi yüzü kurumuş kalmış. O kapkara gözlerde de ışıltı kalmamış. O nergis gözler lalenin kırmızısına dönmüş. Lale gibi yüzü nergis gibi sararmış.

Ancak bu dönemde kıta nazmetmede önemli bir değişiklik yoktur. Hatta kıta nazmetmek hicrî 6. (m. 12) yüzyılda dönemin şairleri tarafından terakki bulmuştur. Özellikle Enverî ve Senâî kıtayı kemale ulaştıran şairler olarak zikredilmelidir (Mahcûb, 1345/1966: 584).

Kıta hakkında zikredilmesi gereken diğer bir husus da bu yüzyılda kıtanın manasının biraz daha çeşitlilik bulduğudur. Şairler sadece hikmetli sözler söylemek veya ilginç bir konuyu açıklamak için kıta kaleme almamış ayrıca mazmun parçalarını ve hatta hiciv ve medhi de kıtanın içerisine dahil etmişlerdir. Kıta nazmetmenin tekamülünü ve değişimini hicrî 6. (m. 12) yüzyıl şairlerinde aramak gereklidir (Mahcûb, 1345/1966: 584).

#### 1.3.1.1.4. Rubai

Bu dönemde de önceki ve sonraki dönemlerde olduğu gibi şairler kendi dîvânlarının sonunda az çok rubai yerleştirmiştir. Bu sebeple Selçuklu dönemindeki şiirle önceki ve sonraki dönemler arasındaki şiirde hiçbir fark yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 584).

Ancak zikredilmesi gereken bir nokta vardır ki bu yüzyılda Fars dilinde yazılmış en bilinen rubai, belki de bugünün modern dünyasında Farsça şiirin en meşhur rubaisi İmam Ömer bin İbrahim-i Hayyâm tarafından kaleme alınmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 584).

Her ne kadar Hayyam'ın vefatı 517/1123-24 yılında olsa da onun ömrü hicrî 5. (m. 11) yüzyılda geçmiştir. Hayyam, felsefe, hikmet ve matematik konularında sağlam bir temele sahip olmasına karşın onun asıl işi nücum ve riyazet ilmiyleydi. Her zaman hikmet-âmez bir nükteyi hatırında bulundurur ve onu rubai formunda okuyabilirdi (Mahcûb, 1345/1966: 585).

Hayyam'ın rubailerinin alışılmışın üzerinde olması, onun rubailerinin araştırmacılar tarafından toplanmasına sebep olmuştur. Hayyam'ın rubailerinin tamamı, doğrudan veya dolaylı olarak temel bir fikir etrafında döner. Hayyam'ın esas fikri, ölümden sakınmaktır. Bu felsefe ölümü duygusuz bir biçim olarak görür. Cahilliğe karşı olan bu düşünce yapısı onu mutlak yokluk alemine iter ve karanlığa hapseder (Mahcûb, 1345/1966: 585).

Hayyam'a göre tabiat, korkutucu bir oyun oynamaktadır. Bundan dolayı bilgili insan bu konuda asla gafil olmamalıdır. Hayyam'ın rubailerinde habersizliğe, mestliğe ve meye davet vardır. Bunun sebebi tabiatın bu elem verici oyununu bir an olsun unutmaktır:

وقت سحر است خیزای مایه ناز  
 نرمک نرمک باده خور و چنگ نواز  
 کان ها که به جابند نیابند بسی  
 وان ها که شدند کس نی آید باز<sup>371</sup>

Hayyam'ın rubaileri sadelik ve süslülük üzerindedir. Hayyam'ın şiirlerindeki mazmunlar ve fikir dünyasının sadece bir kısmı Hâfız'ın şiirlerinde tezahür etmiştir. Ancak Hâfız'ın beyanı ile Hayyam'ın beyanı arasında büyük bir fark vardır (Mahcûb, 1345/1966: 587).

Hayyam'ın rubaileri üslup açısından diğer rubailere nazaran çok farklı değildir. Onun rubailerini seçkin yapan şey derin ve yüce olan anlam dünyasıdır (Mahcûb, 1345/1966: 587).

#### 1.3.1.1.5. Dübeyti

Dübeyti, bu yüzyılda Fars dilinde rubaiden daha çok bilinen bir türdür. Dübeyti ayrıca bu yüzyılda özel bir değişim geçirmiştir. Bundan önce dübeytinin bahri ve vezni daha çok “fehleviyyat<sup>372</sup>” okumak için kullanılmakta ve onda genellikle mahallî bir dilde âşıkâne mazmunlara yer verilmekteydi. Bu türde süslü mazmunlar ve âşıkâne anlatımlar bulunabilir. Ancak bu yüzyılda Baba Tâhir gibi şairlerin bazılarında mahallî dilde yazılmış ârifâne mazmunlara sahip dübeytiler de görülebilir. Yine aynı şekilde bu türde ârifâne aşklar, namaz mazmunları, zühd ve takva gibi sözler de kullanılabilir (Mahcûb, 1345/1966: 587).

#### 1.3.1.1.6. Terciibend ve Terkiibend

Terciibent bu dönemde özel bir değişim göstermemiştir. Önceki şairlerin genelinde olduğu gibi bu zamanın şiirinde de bu tür, övgü/medh ile bütünleşmiş bir vaziyettedir. Sadece Senâî-i Gaznevî ârifâne mazmunları bu tür şiire sokmuştur. Her ne

<sup>371</sup> Seher vaktidir. Kalk ey mey seven. Yavaş yavaş bade iç ve saz çal. Yerinde olanlar çok durmazlar yerinde. Müziğin cezbesine kapılanlar dönemezler geri.

<sup>372</sup> **Fehleviyyat**: İran edebiyatında “Mefâ‘îlün/Mefâ‘îlün/Fe‘ülün” kalıbında, “aaba” kafiye düzeninde söylenen şiirlerdir.

kadar onun terkiibentleri ve terciibentleri kişilerin övülmesi ve mersiye okuma üzerine olsa da onda pend-âmiz ve ârifâne şiiirleri görebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 588).

Mu'izzî'nin ve Mesûd-ı Sa'd'ın dîvânlarında birkaç tane terkiibent ve terciibent vardır. Onlarda bulunan terciibent ve terkiibentlerin mazmunları hicrî 6. ve 7. (m. 12-13) yüzyılların terkiibent ve terciibentlerinin aksine daha çok birisini övmek veya ölen birisinin ardından mersiye okumak üzerine kuruludur. Hicrî 6. ve 7. (m. 12 -13) yüzyıllarda bu tür daha çok âşıkâne ve ârifâne mazmunlarla anılmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 588).

Bu dönemdeki terciibent ve terkiibentlerin önceki dönemlerdekiyle arasında belirgin bir fark yoktur.

#### 1.3.1.1.7. Musammat

Bu dönemde musammat türünde yazılan manzumeler günümüze pek ulaşmamıştır. Var olan örnekleri değerlendirecek olursak en iyi musammat türünü Minûçehrî'nin dîvânında görürüz. Belki de şairlerin musammatlara rağbet etmemesinin sebebi Minûçehrî'nin bu tür şiiri en yüksek noktaya çıkarmış olmasıdır. Bugüne kadar bir kimse onun mısra ve beyitte kullandığı üslupta bir musammat meydana getirememiştir (Mahcûb, 1345/1966: 588).

Şairler, Minûçehrî'nin musammata benzersiz kullanmasına şahit oldukları için Minûçehrî'den sonra gelen şairler dîvânlarında bir ya da iki musammattan fazlasına yer vermemişlerdir. Mu'izzî bir musammata, Mesûd-ı Sa'd ise dört musammata sahiptir. Lâmi'î-i Gürgânî'nin dîvânında da musammata benzer bir şiir vardır. Bu musammatlarda, Minûçehrî'nin aksine üzüm toplama ve şarap yapma mazmunları kullanılmıştır. Zikre kabil diğer konular ise, baharın vasfı, ayrılıktan şikayet vb. konulardır (Mahcûb, 1345/1966: 589).

#### 1.3.1.1.8. Mesnevi

Bu dönemde de mesnevi sık kullanılan bir nazım şeklidir. Onlardan bazıları kaybolmuş, bazıları eksik olarak, bazıları ise tam olarak günümüze ulaşmıştır. Farsça şiirde mesnevi nazım şekli itibar sahibidir (Mahcûb, 1345/1966: 589).

Bu dönemin mesnevi çeşitleri; hamasî mesnevileri, âşıkâne destanlar, hikmet-âmiz destanlar, hiciv ve hezl mesnevileri ve kötü mazmunlara sahip mesnevilerdir. Bu

dönemdeki mesnevileri ayrı başlıklar altında incelemek daha sağlıklı olacaktır (Mahcûb, 1345/1966: 589).

### 1.3.1.1.8.1. Hamasî Mesneviler

#### 1.3.1.1.8.1.1. Gerşasp-nâme

Esedî-i Tûsî'nin bu eseri Selçuklu döneminin hamasî mesneviler alanındaki en bilinen ve en önemli eseridir. Bu mesnevi, hicrî 5. (m. 11) asrın ikinci yarısında nazmedilmiştir. Bu eserde ayrıca İran'ın diğer antik destanları da bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 590).

Esedî-i Tûsî'nin bu eserini bazı tezkireciler Firdevsî'nin Şâh-nâme'sinden üstün, bazıları ise ona denk bulmuşlardır. Hakikatte ise hiçbir hamasî manzume Esedî-i Tûsî'nin bu eseri kadar Firdevsî'nin Şâh-nâme'sine yaklaşamamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 590).

Esedî ile Firdevsî arasında küçük bir fark bulunmaktadır. Şâh-nâme'de görülen sadelik ve parlaklık, Gerşasp-nâme'de görülemez. Esedî-i Tûsî, kendi hikayesini nazmederken lafzî sanatları ve çeşitli tavsifleri az kullanmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 590).

885 beyit bulunan Gerşasp-nâme'de pend-âmiz mazmunlar, derin felsefî ve ahlakî konular işlenmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 590).

#### 1.3.1.1.8.1.2. Behmen-nâme

Bu hamasî manzume hicrî 5. (m. 11) asrın sonlarına aittir. Manzumenin isminden de anlaşılacağı gibi Behmen bin İsfendiyâr'ın başından geçen konular ele alınmıştır. 1325/1907 yılında Hindistân'da basılan eserde yaklaşık altı bin beyit vardır (Mahcûb, 1345/1966: 591).

#### 1.3.1.1.8.1.3. Ferâmurz-nâme

Eski bir manzumedir. Hacmi Behmen-nâme kadar olan eser *Mücmelü't-tevârih ve'l-kıyas* adlı eserde zikredilmiştir. Bu manzumenin konusu, Ferâmurz'un hikayesi ve onun özellikle Hind ülkesinde gösterdiği hüneleridir (Mahcûb, 1345/1966: 591).

#### 1.3.1.1.8.1.4. Kuş-nâme

Bu hamasî eser de *Mücmelü't-tevarih ve'l-kıyas* adlı eserde “Kuş-ı Pildendan kıssası” olarak zikredilmiştir. Eser, Dehhak’ın yeğeni fil dişli kuşun savaşları hakkındadır (Mahcûb, 1345/1966: 592).

#### 1.3.1.1.8.1.5. Bânû Goşesb-nâme

Bânû Goşesb, Rüstem’in kızı ve Gîv’in eşidir. Firdevsî ikisinin izdivacı meselesini Şâh-nâme’de ayrıntılı olarak işlemiştir. Bu iki cesur kadının hikayesi ayrı bir destan olarak Bânû Goşesb-nâme adıyla Paris Millî Kütüphanesi’ndedir (Mahcûb, 1345/1966: 592).

Bu manzume hicrî 5. (m. 11) asra aittir. Bânû Goşesb-nâme mütekarib bahrinde dokuz yüz şiirden müteşekkil, mukaddimesiz küçük bir manzumedir.

#### 1.3.1.1.8.1.6. Berzû-nâme

Firdevsî’nin Şâh-nâme’sinden daha büyük olan eser altmış sekiz bin beyte sahiptir. Yapılan araştırmalara göre bu eser hicrî 5 veya 6. (m. 11 veya 12) asrın başına aittir. Bu eserin müellifi Mesûd-ı Sa’d-ı Selmân’ın çağdaşlarından olan Atâyî-i Râzî olarak meşhur Hâce Abdullâh Âmid-i Atâyî-i Yakûb’dur. Sohrâb’ın oğlu Berzû’nun doğumu esnasındaki durum hakkında yazılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 593).

#### 1.3.1.1.8.1.7. Şehriyâr-nâme

Rüstem ailesinin kahramanlıklarının anlatıldığı bir manzumedir. Bu manzumede geçen Şehriyâr, İran’ın millî hamasîsindeki Gerşasp ailesinden meşhur son aile ferdidir. Rüstem’in oğlu, Berzû’nun oğlu, Sohrâb’ın oğlu Şehriyâr’dır (Mahcûb, 1345/1966: 593).

Bu hikayenin müellifi hicrî 5. (m. 11) asrın sonu ve hicrî 6. (m. 12) asrın ilk yarısında yaşamış İran’ın büyük şairlerinden olan Sirâceddin Osmân bin Muhammed Muhtârî-i Gaznevî’dir. Şehriyâr-nâme’yi nazmettiren hükümdar 492/1098-99’dan, 508/1114-15’e kadar saltanat sürmüş olan Sultan Mesûd bin İbrahim’dur. Eser, onun isteğiyle nesirden nazma nakledilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 593).

Eserin eksik bir nüshası Britanya müzesindedir (Mahcûb, 1345/1966: 593).

### 1.3.1.1.8.1.8. Bîjen-nâme

Ünlü İranlı pehlivan Gîv'in oğlu Bîjen hakkında yazılmış bir manzumedir. Bu eserin yazarı da Berzû-nâme'nin yazarı olan Atâyî-i Yakûb'dur (Mahcûb, 1345/1966: 593).

### 1.3.1.1.8.2. Âşıkâne Destanlar

Mahmut Sebük Tigin ve oğlu Mesut'un hüküm sürdüğü dönemlerde Unsûrî birkaç tane âşıkâne destan nazmetmişti. Bunlar; *Vâmık u Azrâ*, *Surh Bût ve Hing Bût*, *Şâd Bahr u Aynü'l-hayat*'tır. Ancak bu manzumelerden bazı beyitler dağınık bir şekilde olduğundan bugün elde değildir. En eski âşıkâne manzume ise Tuğrul Bey'in çağdaşı olan ve hicrî 5. (m. 11) asrın yarısında yaşamış olan Fahreddin-i Es'ed-i Gürgânî'ye ait önemli bir eser olan *Vîs u Râmîn* adlı eserdir. Bu eser, araştırmacıların Firdevsî'nin Şâh-nâme'sinden sonra en çok önem verdiği eserdir. Fars dilinin ilk hususiyetlerini göstermesi açısından oldukça önemli bir eserdir. İçerisinde Derî Farsçasının örnekleri de bulunur. Bu manzume doğrudan Pehlevîce'den Derî nazmına tercüme edildiğinden onda eski kelimeler sık bulunur. Yaklaşık olarak Şâh-nâme'den bir yüzyıl sonra ortaya konan bu esere Arapça oldukça az nüfuz edebilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 594).

Diğer bir seçkin özelliği de daha önce ifade edildiği gibi âşıkâne bir mesnevi olmasıdır (Mahcûb, 1345/1966: 594). Bu manzume müseddes olarak hezec bahrinde yazılmıştır.

### 1.3.1.1.8.3. Hikmet İçerikli Mesneviler

Hikmet-âmez mesneviler Derî dilinde nazmedilen en eski mesnevi türlerindedir. Bildiğimiz kadarıyla Rûdekî'nin mesnevileri (Devrân-ı Âfitâbî, Kelîle ve Dimne, Sindbâd-nâme) ve Ebu Şekûr'un mesnevisi (Âferin-nâme) Fars dilinin en eski mesnevilerinin bir parçasıdır. Her durumda hikmet-âmez mesnevilerin, Derî dilindeki manzum eserlerin en eskilerinin bir parçası olduğu söylenebilir. Bunun sebebi de Fars dilli bir şairin bir eser nazmetmek istediği zaman kendi atalarının kültürel ve edebî miraslarını öğrenmek istemesi olarak görülebilir. Bu durumda karşısına iki tür eser çıkar. Bunlardan ilki tarihî ve hamasî eserler, ikincisi ise pend ve nasihatlerle dolu hikmet-âmez eserlerdir. Bu tür eserler *Hodây-nâme*, *Seyrû'l-mülûk*, *Gerşasp-nâme*, *Kelîle ve Dimne* ve *Sindbâd-nâme*'dir (Mahcûb, 1345/1966: 598).

*Kelîle ve Dimne* ve *Sindbâd-nâme* Sâsânî döneminde Hindistân'dan İran'a getirilmiş ve Sanskritçe'den Pehlevî diline tercüme edilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 598). Hikmet-âmiz kitaplar nazmetme işi Selçuklu dönemine kadar devam etmiştir.

Rûdekî'nin mesnevilerindeki dağınık beyitler arasında *Sindbâd-nâme* ile yakından alakalı olan beyitler bulunmaktadır. Bu durumdan hareketle *Sindbâd-nâme*'yi Rûdekî'nin yazmış olabileceği tahmini yürütülebilir. Ancak ya Rûdekî'nin manzumesi Ezrâkî zamanında ortadan kayboldu ya da bizim bilmediğimiz başka sebeplerden dolayı Ezrâkî onu tekrar nazmetmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 599).

### 1.3.1.1.8.3.1. Nâsır-ı Hüsrev'e Ait Mesneviler

Nâsır-ı Hüsrev'e mensub kısa mesneviler olan *Sa'adet-nâme* ve *Ruşenâyî-nâme*'yi de hikmet-âmiz mesneviler olarak sınıflandırabiliriz. Nâsır-ı Hüsrev'in mesnevileri içerisinde pend, nasihat ve hikmeti barındırır. Onun mesnevilerinin bir kısmı mezheb tebliği maksadıyla kaleme alınmıştır. Ancak her durumda bu mesnevileri de hikmet-âmiz mesneviler olarak sınıflandırabiliriz. Her iki kısa mesnevi de hezec bahrinde müseddes olarak nazmedilmiştir. Bu zamana yakın olan Gürgânî ve yaklaşık bir buçuk yüzyıl sonra Nizâmî tarafından kaleme alınan *Vîs u Râmin* ve *Hüsrev ü Şirin* de aynı bahrde nazmedilmiştir (Mahcûb, 1345/1966: 600).

#### 1.3.1.1.8.3.1.1. Ruşenâyî-nâme

Bu eserde nasihat, tevhid, batın ile zahir, çehar anasır, kemâl-i insan, enva'-ı insan, nefsi tanıma, ahlak, riyayı sevenlerin mezhebi, eflak ve encamın sıfatı, rıza ve teslimiyet, şairlerin mezhebi ve şiiri gibi konular görülür (Mahcûb, 1345/1966: 600).

#### 1.3.1.1.8.3.1.2. Sa'adet-nâme<sup>373</sup>

Bu eserde de teslimiyet, cahilin beyanı, pend işitmek, vefa, dostluk, düşmanlık, tamahkarlık, cahilden kaçınma, işlere başlama, şükretme, dost ile düşman arasındaki fark ve âkil insanlarla paylaşım gibi konular bulunur. Bu manzumenin hacmi üç yüz beyittir. Ruşenâyî-nâme'nin beyit sayısı da yaklaşık olarak üç yüz beyittir (Mahcûb, 1345/1966: 600).

<sup>373</sup> Bu eserin Nâsır-ı Hüsrev'e ait olduğu meselesi ihtilaflıdır.

### 1.3.1.1.8.3.2.Senâî-i Gaznevî'ye Ait Mesneviler

İrfanî mesnevileri ayrı bir bölümde incelemek gerekir. Ancak bu tür mesneviler bu yüzyılda sadece Senâî-i Gaznevî tarafından kaleme alınmıştır.

Senâî birçok mesneviye sahiptir. Onların tamamı hafif bahirde nazmedilmiştir. Bu mesneviler arasında *Hadikatü'l-hâkikâ*, *Tarîkû't-tahkîk*, *Seyrû'l-ibâdâlû'l-mu'ad*, *Işk-nâme*, *Akl-nâme*, *Tahrîmetü'l-kalem* ve *Kâr-nâme-i Belh* sayılabilir. Bu mesneviler arasında *Hadika*'nın yeri çok seçkindir. On bin beyte yakın olan eser, diğer mesnevileri içinde hacmen en geniş olanıdır. Üslup ve edebî değeri bakımından önemli başyapıtlar arasında olan eser, şairin özgün eserlerinden biridir (Mahcûb, 1345/1966: 601).

Senâî'nin zevkini yansıtan *Hadikatü'l-hakîka* adlı eser hikmet-âmez eserler içerisinde en iyilerinden biridir. Kesinlikle onun zamanında yaşayan bir kimse bu itibara sahip bir eser nazmetmemiştir (Mahcûb, 1345/1966: 601).

Senâî'yi şöhrete ulaştıran şey şüphesiz onun fikrî değişimidir. Onun fikrî dünyasında meydana gelen değişim tasavvufa yönelmesine sebep olmuştur. Bu yüzyılda Senâî'nin ulaştığı şairlik mertebesine onun zamanında henüz kimse ulaşamamıştı. Senâî'nin maksadını ifade ettiği gibi henüz bir şair kendi maksadını ifade edemiyordu. Fasih kasideler nazmetmek ve çeşitli manzumeler yazmak Senâî'nin özelliklerindedir (Mahcûb, 1345/1966: 601).

Senâî'nin bu başarısında, dili sade kullanma, üslubundaki özgünlük, dili belâgâta güzel bir şekilde uyarlama, hoş ahenkli olma ve sağlam bir dil kullanma etkili olmuştur (Mahcûb, 1345/1966: 602).

Senâî kendi şiirlerinde olgunlaşmış bir sadelikle okuyucusuna seslenir ve dinleyici onun sözlerini kolaylıkla anlayabilirdi. Aynı durumda bu şekilde söz söylemek henüz dönemin şairlerince mümkün değildi. Belki de Sa'dî'den önce sehl-i mümtenî söylemek ya da en azından bu şekilde irfanî bir söz söylemek ilk defa Senâî'de görülen bir durumdur (Mahcûb, 1345/1966: 602).

Senâî'nin *Hadika* adlı eseri on bölümden oluşmaktadır. Bunlar (Mahcûb, 1345/1966: 603):

1. Tevhîd 2. Kur'ân-ı Kerîm'den Kelamlar 3. Peygamber Muhammed Mustafa'nın Na'tı 4. Akıl ve Ahvâl 5. İlmin Fazileti 6. Nefsin ve Ahvâlin Zikri 7. Gurur,

Gaflet ve Nisyân 8. Sultan Behrâm Şâh'ın Oğlu Mesut'un Medhi 9. Sa'adetin Beyanı 10. Özür.

Bu tür hikmetli sözler söylemek ve bu üslupla hikayeler anlatmak Farsça edebiyatta ve hatta İran kültüründe İslamiyetten evvel eski bir geçmişe sahiptir.

Bu eserler içinde en bilinen örnek; Sanskritçe olan *Pançatantra*'dır. Kelîle ve Dimne'den beş bab onun üzerine tercüme edilmiştir. Pehlevîce olan *Kelîle ve Dimne*'de kendi asıl nüshası gibi her babı mukaddimeye sahiptir ve hikmetli işler babı bulunmaktadır (Mahcûb, 1345/1966: 603).

Bu sebke sahip en eski manzumelerin Ebu Şekûr-ı Belhî'nin *Âferin-nâme*'si ve Rûdekî'nin *Kelîle ve Dimne*'si olduğu söylenebilir.

Bundan sonra da bu tarz, şairler tarafından takip edilmiş ve bu üslupla birçok eser nazmedilmiştir. Bu bağlamda Senâî'nin *Hadika* adlı eseri çok önemli bir örnektir. Buna kabil örnekler ise Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sini, Nizâmî'nin *Mahzenü'l-esrâr*'ını, Sa'dî'nin *Bostân*'ını manzum eserler arasında; *Sindbâd-nâme*'yi, *Kelîle ve Dimne*'yi, *Kabus-nâme*'yi ve *Seyrû'l-müluk*'ü ise mensur eserler arasında sayabiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 604).

Şair bir mısrada bir görüş beyan eder ve ikinci mısrada ise sadece vezne riayet etmek için bir şey söyler. Elbette bu durum şairin kendi maksatlarını beyanı için kafidir. Fars dilinde söylenen mesneviler arasında ilk veya ikinci mısrada manada eksik kalmış bir beyitle karşılaşılmamıştır. Aslında bu durumu Ebu'l-Huzeyl-i Alaf'ın ifadesine göre "*Kelam-ı Farig*" türünden görebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 605).

Ancak şairlik kudreti asla öyle bir iş değildir. Şair bütün mısraların dengeli olması için çabalamalıdır. Senâî'nin *Hadika*'sı bu türün bariz örneklerinden birisidir. Şair, kendi maharetini ve doğasını çok az ortaya koymuştur. Konuyu aydınlatmak için bu manzumeden birkaç beyit vermek yerinde olacaktır (Mahcûb, 1345/1966: 605):

آن سلیمان که در جهان قدر

بود سلطان وقت و پیغمبر

بر نشستن بد او به باد صبا

سوی مشرق شد او ز جابلسا

دید درراه ناگه آب خوری

کشت زاری و پیر برزگری  
 کشت می کردو نرم می تندید  
 گاه بگریست و گاه می خندید  
 شد سلیمان بدو سلامش کرد  
 پیرکان دید احترامش کرد<sup>374</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 605) (Senâî)

#### 1.3.1.1.8.4. Hiciv İçerikli Mesneviler

Bu dönemde mesneviler genel itibariyle eğlenme amacıyla kaleme alınmıştır. Senâî-i Belhî'nin "*Kar-nâme-i Belhî*" olarak isimlendirdiği bin beyitten az olan mesnevisinde bir fikri hicvettiği görülür (Mahcûb, 1345/1966: 606).

Diğer bir mesnevi ise Mesûd-ı Sa'd'ın dîvânının sonunda yer alan bir mesnevidir. Şair bu mesnevide Şirzad'ın sarayının ileri gelenlerini över. Ayrıca onlardan bazıları üzerinde mizah yapar ve onların kusurlarını ortaya koyar. Bu mesnevi de Hadika'nın ve Senâî'nin diğer manzumelerinin bahrinde nazmedilmiştir. Bu hafif salim bahri hicrî 5. (m. 11) asrın sonunda ve hicrî 6. (m. 12) asrın başlarında çok dikkat çeken bir bahirdir (Mahcûb, 1345/1966: 606).

Bu mesnevide diğerlerinden daha fazla hiciv bulunmaktadır. Ayrıca mizah yapmak ve alay etmek yine bu mesnevinin amaçlarındandır. Aynı durumda bu mesneviyi inceleyerek o dönem insanının ahlakî bakış açısı ve adetleri hakkında fikir sahibi olabiliriz. Mesut'un üslubu hakkında daha fazla fikir sahibi olmak için bu mesneviden Ebu'l-Fazâyîl'in övgüsüne dair söylediği birkaç beyti örnek olarak getirebiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 607):

بو الفضایل که سیدی است اصیل  
 زهره شیر دارد و تن پیل  
 کارها دیده بزمها خورده  
 کامها رانده رزمها کرده  
 فخر گردان و تاج رادات است

<sup>374</sup> Dünyada vaktin sultanı, peygamber ve kâdir olan Süleyman. Saba rüzgarına binerek Batı'dan Doğu'ya doğru hareket etti. Birden yolunda bir çeşme ve çiftlikte ziraat yapıp yavaşça çabalayan yaşlı bir çiftçi gördü. Bazen gülüyor bazen ağlıyordu. Süleyman ona yöneldi ve selam verdi. Yaşlı onu görünce ihtiramda bulundu.

زودل شاه سخت شادان است

بزم را چون پگاه بر خیزد

عشرتی از میان برانگیزد

ساغر بوالفضایلی بر کف

برود چون مبارزان برصف<sup>375</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 566) (Mesûd)

### 1.3.1.1.9. Müstezad

Bu dönemde müstezad yeni bir şekil olarak ortaya çıkar. Selçuklu zamanından önce hiçbir şairin dîvânında müstezada rastlanmaz. Şiir, bütün şairler tarafından birbirine benzer durumda olup mısralarının tamamı bir kasidede veya musammatta, terkihibent veya terciibente ve ortak bir vezindeydi. Yani bir çeşitlenme söz konusu değildi. Şair hiçbir zaman küçük, büyük, uzun veya kısa mısralarla başka türde bir şiir meydana getirmeyi düşünmemiştir (Mahcûb, 1345/1966: 608).

Elbette şiirde diğer çeşitler de bulunmaktaydı. Mesela Katrân-ı Tebrîzî ilk mısraları kendi arasında ve ikinci mısraları kendi arasında kafiyeli bir kaside nazmetmişti. Ancak bu asra kadar bir şairin şiirin vezninde tasarruf yapması ve bir kaside veya gazeli hem normal bir kaside suretinde okuması hem de her mısraını diğer mısra karşısında çok daha kısa bir vezinle okumuş olması daha önce görülmüş bir durum değildi (Mahcûb, 1345/1966: 609).

Müstezadın Farsça şiirdeki elde olan ilk ve en eski örneği Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân'a aittir. Bu ifadenin anlamı Farsça şiirde müstezad şiirini okuyan ilk kişi Mesûd-ı Sa'd demek değildir. Ancak bugün müstezad şiiri Mesûd-ı Sa'd'dan önceki şairlerin dîvânlarında yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 609):

از دوست پیام آمد کاراسته کن کار

این است شریعت

مهر دل پیش آرو فضول از ره بردار

<sup>375</sup> Ebu'l-Fezail bedeni fil ve endamı ise aslan olan asil bir seyyiddir. Çok işler görmüş ve birçok mecliste bulunmuştur. Arzularının peşinden gitmiş ve birçok savaş görmüştür. Zamanın övüleni, taçların ise adalet timsali, ondan şahın kalbi tam olarak razı. Bezmi sabah gelmesi gibi canlandırır. İşreti ise canlandırır ve zevklendirir. Ebu'l-Fezail'in elinde bir kadeh savaşa giden sıradaki asker gibi peşi sıra gidilir.

این است طریقت<sup>376</sup>

(Ebu'l-hayr-i Sa'id)

Eğer Ebu Sa'id'in bu beytini hesaba katarsak belki de müstezadın Mesûd-ı Sa'd'ın doğumundan önce Farsça şiirde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Ebu Sa'id 440/1048-49 yılında vefat etmiş, Mesûd-ı Sa'd ise aynı sene veya bir iki sene önce dünyaya gelmiştir. Bu bölümde diğer bir tahmin ise Ebu Sa'id bu sözü başka birinden almış olabilir. Eğer öyleyse müstezadın geçmişi hicrî 5. (m. 11) asrın ilk yarısından daha öncelere uzanabilir. Zira bu şiir bir şair tarafından nazmedilmiş ve şöhret bulmuş, ardından Ebu Sa'id onu kendi yazmış olabilir (Mahcûb, 1345/1966: 609).

Ancak bu beytin Ebu Sa'id'e ait olduğu kesin olarak belli değildir. Bu şiiri Ebu Sa'id'den önce başka bir şairin söylemiş olması mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 609).

Her duruma karşın Mesûd-ı Sa'd'ın Sultan Mesut'un medhinde olan bir müstezadı vardır (Mahcûb, 1345/1966: 609):

ای کامگار سلطان انصاف توبه گمان

گشته عیان

مسعود: هریاری خورشید نامداری

اندر جهان

ای اوج چرخ جایب گیتی زروی و رایت

چون بوستان

چون تیغ آسمان اندر از گل بسی سبک تر

گزر گران<sup>377</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 561) (Mesûd)

Bu müstezad Farsça şiirde kendinden sonrakilere benzememektedir. Sonraki dönemlerdeki müstezadlarda (Mevlânâ'nın "her lahza be-şeklî büt ayyâr ber-âmed.." matla'lı müstezadı gibi) eğer kısa mısraları onun kenarından kaldırırsak gazel ya da

<sup>376</sup> Sevgiliden haber geldi, işlerini yoluna yordamına koy. Budur şeriat. Kalbinde merhamet ve sevgi büyüt, gayrısını yolundan at. Budur tarikat.

<sup>377</sup> Merhametin yüce sultanı senin insafın cihanadır. Ayan, aşkar oldu. Mesûd, Şehriyârsın güneşlerin namlısı. Cihanda. Ey göklerin makamı, zirvenin yüzü ve bakışlarıyla cihan. Sanki bostan. Kılıcı gökyüzü gibi parlak, gülden daha hafif. Ağır güzü.

kaside suretinde olur. Belki de o bölgedeki kısa mısralar silinmiştir ve şiir de eksik değildir (Mahecûb, 1345/1966: 610):

هر لحظا به شکلی بت عیار بر آمد

دل برد و نهان شد

هر دم به لباس دگر آن یار بر آمد

گه پیر و جوان شد

گاهی به دل طینت صلصال فرو رفت

غواص معانی

گاهی ز تک کهگل فخار بر آمد

زان پس به جنان شد<sup>378</sup>

(Gazeliyât-ı Şems-i Tebrizî)

Burada kısa mısraları sildiğimizde sade bir gazel şeklinde okumak mümkündür, fakat Mesut'un kaleme aldığı şiirler bu şekilde değildir. O bölgedeki kısa beyitlerin kaldırılmasına ilaveten geriye kalan bölüm de mesnevi suretine gelir ve ondaki iki beyit de müsemmen muzari bahrinde bir beyit olarak hesap edilebilir. Bu beyitlerin manası da tam değildir ve onun manası sadece kısa mısraların eklenmesiyle kamil bir müstezad olur. Yani eğer onları silersek mısraların lafzî ve manevî bağlantıları ortadan kalkar (Mahecûb, 1345/1966: 611):

ای کامگار سلطان

انصاف توبه گهپان

مسعود شهریاری

خورشید نامداری

ای اوج چرخ جابت

گیتی زروی و رایت<sup>379</sup>

<sup>378</sup> Maşuk her an bir başka şekilde görünür. Kalbi çalar ve yok olur. Yar her defasında bir başka elbisesiyle gelir. Bazen genç ve bazen yaşlı görünür. Bazen kalp gülün çamuruna dalar gider. Manaların dalgıcı misali. Bazen bir samanla iftihar eder. Ondan orası cennet olur.

<sup>379</sup> Ey merhameti yüce olan sultan. Senin insafın cihanadır. Mesûd ve Şehriyârsın, güneşlerin namlısı. Ey makamı göklerin zirvesi olan. Yüzü ve bakışlarıyla cihan.

Her durumda Mesûd-ı Sa‘d’dan sonra gelen şairler bu türü olgunlaştırmıştır. Güzel ve kemale ermiş müstezadları bulmak için hicrî 6. (m. 12) yüzyıl şairlerinin dîvânlarına müracaat etmek gerekir (Mahcûb, 1345/1966: 611).

### 1.3.1.1.10. Şehr-âşûb

Mesut’un dîvânının sonunda bu başlık altında bir şiir bulunmaktadır. Bu Şehr-âşûb kıtalar şeklinde çeşitli vezinlere sahip ve her kıta 6, en çok 9 beyitlidir. Her kıtada şairin sevgililerinden birinin tavsifi bulunmaktadır. Kıtanın başlığı da vezinli bir mısra suretindedir. Son kıtanın başlığı *şükri-î şâhîd*dir. Başlıklar genellikle şu şekildedir (Mahcûb, 1345/1966: 612):

یار عنبر فروش را گوید- یار ترسا بچه را می گوید- صفت دلبر رقااص کند- در حق یار مہمان گوید- در حق دلبر نابینا گفت- در حق یار رگ زده گوید

Şehr-âşûb terkihi lugatde sevgili anlamına da gelir. Sevgili anlamı bu kıtalarla uygun bir vasfa sahiptir (Mahcûb, 1345/1966: 612).

Mesûd-ı Sa‘d’ın Şehr-âşûbu çekici manalara ve mazmunlara sahiptir. Buna ilaveten bu şiir tarih sosyologları açısından da çok önemlidir. Çünkü onda bazı meşguliyetler, meslekler ve durumlar hakkında bilgiler bulunmaktadır. Örneğin “*yâr-î kebûter-bâz*” müstezadı. Bu oyun İran’da eski bir geçmişe sahiptir. Biz bu müstezaddan Mesûd-ı Sa‘d’ın zamanında da bu oyunun ilgi çekici bir oyun olduğunu görüyoruz. Bu minvalde birkaç örnek (Mahcûb, 1345/1966: 613):

صفت یار کبوتر باز است

انس تو با کبوتر است همه

ننگردی از هوس به چاکر خویش

هم به ساعت بر تو باز آید

هه کبوتر که رانی از بر خویش

رفتن و آمدن به نزد ره

چون نیاموزی از کبوتر خویش<sup>380</sup>

<sup>380</sup> Yârin sıfatı ve huyu oyuncudur. Senin ünsiyetin daima güvercin oldu. Heves yüzünden hizmetçine bakma. Her an yaptığın sana geri döner. Her güvercini bıraktığında sana döndüğü gibi. Hizmetçinin yanına gelip gitmeleri kendi güvercininden öğrenemezsin.

(Yâsemî, 1317/1939: 643)

صفت یار نیلگر گوید

نیلگر یاری و ز غم بر من

نیلگون کرده‌پی جهان یکسر

عارضین و رخان و انگشتانت

سمن است و گل است و نیلوفر

مزن آسیب دست بر عارض

که به خط ماند آن کبود اثر<sup>381</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 640)

### 1.3.1.2. Şiirin Muhtevası

Bu yüzyılda şairler bir taraftan Gazneli zamanına yakınlığı sebebiyle o dönemin üslubunu devam ettirirken diğer taraftan birçok sarayın ortaya çıkması, şiir severlerin sayısının artması, Horâsân bölgesinin dışında tasavvufun ortaya çıkması ve bu kabilden sebepler nedeniyle şiirde yeni değişimlerin, mazmunların ve manaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 634).

Bu sebeple bir taraftan Gazneli döneminin üslubuyla nazmedilmiş hamasî ve âşıkâne mesneviler ve övgü/medh devam ederken diğer taraftan gazeller, kıtalar, büyük mesneviler ve ayrıca etkili habsiyyeler görülmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 634).

Ancak aynı durumda vurgulamak gerekir ki eski lehçelerin tamamı hicrî 5. (m. 11) yüzyılda tekamül bulmuştur. Farsça edebiyat araştırmacılarının birçoğuna göre Farsça kaside nazmeden en büyük şairler hicrî 5. (m. 11) yüzyılda yaşamıştır. Âşıkâne mesnevilerin en meşhur olanı (Nizâmî'nin hamsesi) bu yüzyılda kaleme alınmıştır. Sûfiyâne ve irfanî şiirler de hicrî 5. (m. 11) yüzyılda Attâr'ın elinde kendi karakteristik özelliğini bulmuş ve onu hicrî 7. (m. 13) yüzyılda Mevlânâ kendi kemal seviyesinin en yüksek zirvesine ulaştırmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 634).

Diğer taraftan ilginç olan şudur ki *Sebk-i Irâkî* denen yeni üslup ve onun örnekleri bu yüzyılda ortaya çıkar ve hicrî 7. ve 8. (m. 13-14) yüzyılda kendi zirvesine ulaşır. Bu üslup hicrî 6. (m. 12) yüzyılda Cemâleddin-i Abdurrezak, Kemâleddin-i İsmâ'il ve daha

<sup>381</sup> Sevgili, beni renk renk boyalarınla gama boya. Cihanı tek seferde rengarenk ettin. Ruhsarın yüzün yanakların ve parmakların, yasemin gül ve nilüferdir. Elinle yüzüne dokunma ki onda koyu bir renk iz kalır.

sonra Zâhir-i Faryâbî tarafından temellendirilmiştir. Enverî-i Ebiverdî ise bu yüzyılda yaşamış olup şiirleri ise *Sebk-i Irâkî* ile *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* arasındadır. Yine bu dönemin en bilinen şairi olan ve şiirde hece ölçüsünü de kullanan Sûzenî-i Semerkândî bu asrın şairlerindedir (Mahcûb, 1345/1966: 634). Bununla beraber hicrî 5. (m. 11) yüzyıl ve özellikle onun ikinci yarısı şiir için dönüşüm zamanıdır.

### 1.3.1.2.1. Övgü/Medh

Bu dönemde övgü şiirlerinde önceki asra nazaran büyük bir değişim gözlenmemektedir. Bu asrın bazı şairlerinin şiirleri önceki asrın şairlerine nispetle daha seçkindir. Esasında bu durum şairlerin takındıkları üslupla ilgilidir (Mahcûb, 1345/1966: 635).

Bu zamanın şairlerinin çoğu Mahmut'un sarayındaki sanatçıları taklit etmekteydi. Onlardan bazıları tek bir şairin üslubuna meylederken, diğerleri iki şairin üslubunu birbirine karıştırarak çeşitlilik yaratmaktaydı. Uygulanan bu metotlar ise onların çağdaşları arasında da gizli kalmamaktaydı. Örneğin Hâkânî, Mesûd-ı Sa'd ve onun gidişi hakkında Unsûrî tarzında bir kıta yazmıştır. Kıtanın matlaı (Mahcûb, 1345/1966: 635):

خاقانیا ز دل سبکی سر گران مباح

که هر که زاده سخن تست خصم تست<sup>382</sup>

### 1.3.1.2.2. Hiciv ve Hezl

Bu zamanda hicivler ve hezler fazlasıyla yaygınlaştı. Senâî'de bile kötü hicivler bolca bulunabiliyordu. Bu yüzyılda hiciv ve hezl görülmeyen çok az dîvân vardır (Mahcûb, 1345/1966: 636).

Divanında hiciv ve hezl görülmeyen şairler arasında Mesûd-ı Sa'd hicivden ve utanç verici kötü şeyler olarak gördüğü şiirlerden kaçınıyordu. Mu'izzî'nin dîvânında da hiciv yoktur. Şair ya ömrü boyunca hiciv nazmetmemiş ya da yazmış olsa bile dîvânına almamıştır (Mahcûb, 1345/1966: 636).

Bu dönemde hiciv ve hezle oldukça sık rastlanır. Bunların çoğunluğu ise kötü ve kaba manzumelerdir. Mahmut bin Ömer gibi az sayıda şair ise makul ölçüde

<sup>382</sup> Ey hakan! Alçak ve basit kalplerden dolayı başını ağrıtmaya ki senin sözünden doğan her kim olsa senin hismindir.

görülebilecek hicivler kaleme almıştır. Buna örnek olarak zayıf atın hicvi verilebilir (Mahcûb, 1345/1966: 636):

دی مرا آخور سالار خداوند جهان  
 داداسپی که ز پیری است به فریاد و فغان  
 جفته زن اسپ که از شانه او در رفتن  
 هر زامان آید در گوش دگر سان دستان  
 راست مانند یکی استر باریک و حزین  
 از سر شانه برون آمده اورا کوهان<sup>383</sup>

#### 1.3.1.2.3. Pend/Nasihât ve Hikmet

Tasavvuf, Farsça şiire tam olarak Selçuklular döneminde girmiştir. Sûfiyâne şiiri genel anlamıyla nasihat veren bir şiir olarak kabul edebiliriz. Ancak burada tasavvuf dışında kalan nasihat ve hikmet konusuna da deyinmek yararlı olacaktır (Mahcûb, 1345/1966: 639).

Bu dönemde komutanlar ve emirler kendilerini öven ve onların kahramanlıklarından ve cesaretlerinden bahseden bir şairin beklentisi içindedirler. Bu sebepten dolayı bazı dîvânlarda övgü dolu şiirlere rastlamak mümkündür (Mahcûb, 1345/1966: 639).

Diğer yandan öven şair pend ve va‘z dilini de kullanabilmekteydi. Överken güzel ahlaka yönelten şair, memduhun beğenilen özelliklerini ön plana çıkararak ona iyiliği ve güzelliği gösterebiliyordu (Mahcûb, 1345/1966: 639).

#### 1.3.1.2.4. Tavsîf

Bu dönemde vâsifme kapsamında da tegazzülde olduğu gibi çeşitlilik ve ilerlemeler göze çarpar. Örneğin Mesûd-ı Sa‘d’ın dîvânında daha önceki dönemlerde görülmeyen tavsifler görülür. Filin, horozun, göz yaşının, gurup vaktinin, zindanın ve bunun gibi diğer konuların tavsifi ilk olarak göze çarpan durumlardır. Tabii geçmiş dönemlerde yaygın olan kalem, tiğ, hançer, maşuk, cenk, ebr, zülf, şeb gibi tavsifler de bu dönem şairleri arasında görülmeye devam eder (Mahcûb, 1345/1966: 641).

<sup>383</sup> Dün bana ahırdan alemlerin Rabbi'nin serdarı yaşlılıktan feryat figan eden bir at verdi. Atın tepmesi onu omzundan etti. Bunu duyanlar yaşanan olayı bir hikaye zannettiler. Hak; ince, zarif ve latif bir elbise gibidir. Başından bedenine geçirdiğinde omuzlarının üstünde kabarr.

Filin tavsifi (Mahcûb, 1345/1966: 641):

خلق را ساخته معسكر تو  
 صورتی شد ز عرصا محشر  
 يك رمه كوه دید هر گز كس  
 كه روان شد به روی صحرا بر  
 هر یکی در میانه دو ستون  
 اژدهایی فرو فکنده ز سر  
 گرد رفتارشان به كوه و به دشت  
 بانگ آینه‌شان به بحر و به بر<sup>384</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 219)

Horozun tavsifi (Mahcûb, 1345/1966: 642):

ای خروس ایچ ندانم چه کسی  
 نه نكو فعلی و نه پاك تنی  
 سخت شوریده طریقی است ترا  
 نه مسلمانى و نه برهمنى  
 طلیسان داری و در بانگ نماز  
 به همه وقتی پیوسته كنى<sup>385</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 632)

### 1.3.1.2.5. Mersiye ve Geçmiştekileri Anma

Selçuklu döneminde de mersiyeçilik önceki asrın şairlerinin kullandığı şekilde devam etmektedir. Bu dönemde ülkenin önemli şahsiyetlerinin vefatı durumunda mersiye okunması yaygın bir uygulamadır. Şairler bir kimsenin bir işe bağlanması durumunda tebrik kasidesi okuyabildiği gibi bir kimsenin veya bir memduhun başına bir musibet gelmesi durumunda da mersiye okuyabilir. Bu sebeple bu dönemin şairlerinin divânlarında mersiye daha fazla görülmektedir. Örneğin Emir-i Mu'izzî divânında bir

<sup>384</sup> Halkı senin karargahın yaptın. Mahşer yeri gibi bir yer oldu. Kimselerin görmediği bir at gördü. At sahraya doğru hareket etti. Her biri iki sütun arasında, başında sanki bir ejderha aşağı sallanıp durur. Yol gidişinden kalkan toz, dağ ve sahra gibidir. Yolda giderken sesleri karadan denize yankılanır

<sup>385</sup> Ey horoz! Hiç bilmiyorum sen nesin? Ne işinde bir iyilik ne bedeninde bir temizlik var. Senin yolun çok karışık. Ne Müslüman'ın ne Brahman. Din adamı gibi kalkık cübben var ve ezanda her daim herkese vakti bildirirsin.

kimsenin vefatı ya da katli hususunda yazdığı birkaç mersiye görülür. Bunlar; Melikşah'ın vefatı, Nüzamülmülk'ün vefatı, Fahrülmülk'ün vefatı, Taceddin'in vefatı, Sencer'in annesinin vefatıdır. Şair bu şahsiyetlerden bazıları için birden fazla mersiye yazmıştır (Mahecûb, 1345/1966: 646).

Mu'izzî'nin dîvânında Nizamülmülk için yazılmış üç adet kaside bulunmaktadır. Muhtevası mersiye olan bu kasidelerin matla' beyitleri aşağıdaki gibidir (Mahecûb, 1345/1966: 646):

شغل دولت بی خطر شد کار ملت با خطر

تا تهی شد دولت و ملت ز شاه داد گر<sup>386</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 405)

الا ای گردش گردون دوار

ندانای جز بدی کردن دگر کار<sup>387</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 406)

کی توان گفتن که شد ملک شهنشہ بی نظام

کی توان گفتن که شد دین پیمبر بی قوام<sup>388</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 475)

Aynı şekilde Mesûd-ı Sa'd'ın dîvânında da birçok mersiye göze çarpmaktadır. Bazen bir şair kendi çocuklarının vefatı veya bir kimsenin vefatı üzerine mersiye okuyabilir. Bu çeşit mersiyeler, şairlik meziyeti veya olayın tesirinin kuvveti gibi hususlarda bir mukayese unsuru değildir. Örneğin Mesûd-ı Sa'd zindanda olduğu zaman kendi oğlunun yaralanması üzerine geçmesi mümkün olmayan derin bir acı çekmiştir. Bu durum ise muhtelif şekillerde onun şiirine yansımıştır. Aynı durumda Mesûd-ı Sa'd çeşitli şekillerde mersiye okumaları yapan ilk şairdir. Onun dîvânında mersiye, kıta ve kaside şekillerine ilaveten rubai ve terciibent şekillerinde de görülür. Ondan sonraki şairler de rubai ve terciibent şekillerinde mersiye kaleme almışlardır (Mahecûb, 1345/1966: 647).

صالحتر و خشک شد ز تو دیده و لب

<sup>386</sup> Devletin işi tehlikesiz oldu da halkın işi tehlikeli oldu. Adaletli şahın elinden devlet de millet de değersiz oldu.

<sup>387</sup> Ey dönen göklerin kaderi! Kötülük ve ıstıraptan başka iş bilmez misin?

<sup>388</sup> Kim diyebilir ki şahın mülkünde düzensizlik var. Kim diyebilir ki peygamberin dini geçici ve sahipsiz.

چه بدروزم چه تیره بختم یارب

با درد هزار بار کوشم همه شب

تو مردی و من بزستم اینت عجب<sup>389</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 683)

### 1.3.1.2.6. Tasavvuf

Tasavvufî söylemin tam olarak Farsça şiire girişi bu dönemde gerçekleşmiştir. Senâî-i Gaznevî bu mektebin öncüsü ve öğreticisi konumundadır. Bu mektep daha sonraları Attâr, Mevlânâ Celâleddin ve Hâfız gibi şairlerin yetişmesine ve Farsça şiirin en büyük başarılarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Mahcûb, 1345/1966: 648).

Tasavvufun yaygınlaştığı zaman içerisinde, çeşitli mekteplerin birbirleriyle ihtilafli geleneklere sahip olmasına ve şeyhlerin bazılarının inançları konusunda ihtilaf olmasına rağmen sûfiyâne eserleri üç bölüme ayırabiliriz (Mahcûb, 1345/1966: 649):

#### 1.3.1.2.6.1. Sûflerin ve Tasavvuf Şeyhlerinin Hal Tercümelere Üzerine Yazılan Kitaplar

Bu kitaplar da kendi sırasına göre iki kısma ayrılırlar. İlki, büyük şeyhlerin kaleme aldığı evliyaların kerametlerinin anlatıldığı eserlerdir. Bu çeşit eserler en eski eserler olarak kabul edilebilir. İkincisi ise meşayıhtan bir grubun toplayıp bir araya getirdiği tercümelere. Bu türün en bilinen eseri Attâr'ın *Tezkiretü'l-evliyâ* adlı eseridir. Yine aynı şekilde Câmî'nin *Nefâhatü'l-üns* adlı eseri, *Riyâzü'l-Ârifîn* gibi eserler bu türden eserlerdir (Mahcûb, 1345/1966: 649).

#### 1.3.1.2.6.2. Seyr ü Sülûk Adabı Hakkında Olan Kitaplar

Bu eserlerin örneklerinden biri, Necmeddin Dâye'nin *Mirsâdü'l-ibâd* adlı eseridir. Eserdeki nesir üslubu örneğine az rastlanır bir seviyededir. Oldukça fasih olan bu kitapta birçok konuda bilgi bulunmaktadır. Fars dilinde bu türden eserler oldukça fazladır. Belki de onların en yenisi Hidâyet'in *Üsûlü'l-füsûl* adlı eseridir (Mahcûb, 1345/1966: 649).

<sup>389</sup> Senin yüzünden salih olanın gözleri yaşlı, dudakları kurudu. Ya Rab ne kadar kötü günüm var ve ne kadar bahtım kara. Her gece binlerce dertle uğraşıp duruyorum. Sen öldün de ben hayatta kaldım, bu ne acayip bir iştir.

### 1.3.1.2.6.3. Tasavvuf Erbabının Uyması Gereken Konuların Dağınık Halde Bulunduğu Kitaplar

Bu tarz kitaplar arasında içerisinde Kur'an-ı Kerim tefsirleri, ahlak ve pendi barındıran kitaplar sayılabilir. Bu tarz kitapların kapsamları diğer eserlerden çok daha geniştir. Ayrıca bu türde özel bir tertip ve düzen yoktur. Bu kitaplar müritlerin terbiyesi ve sûfilerin maksatlarını tasfiye etme sebebiyle telif edilirdi. Bu kitaplarda şeyhlerin adetlerinden ve kerametlerinden küçük hikayeler, bir hadis veya bir ayetin şerhi ve ahlak kitaplarında bulunan efsaneler, siyasî ve sosyal olayların açıklamaları bulunur. Çeşitlilik bakımından diğer kitaplardan daha üstündür (Mahcûb, 1345/1966: 650).

Bu tarzın en bilinen kitabı *Mesnevî-i Şerif*'tir. Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin bu ölümsüz eseri, insan ruhunun el değmemiş karanlık köşelerini aydınlatma konusunda oldukça önemlidir. Bu derinlikte Mesnevi kabilinden başka bir kitap belki de yoktur (Mahcûb, 1345/1966: 650).

Senâî-i Gaznevî'nin eserleri bu üçüncü kategorideki sûfiyane kitaplardandır. Senâî'nin dîvânında gazeller, kasideler, medhler ve hatta heceler bulunmaktadır. Bu eserde kalenderîliğin ve zühdiyâneliğin çeşitli şekillerde işlendiği görülmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 650). Senâî'nin dîvânında bir konunun başlığı, içeriği hakkında önceden bizi bilgilendirir.

تا زسر شادی برون نهپند مردان صفا

پای نتوان بردن بر بساط مصطفی<sup>390</sup>

(Razavî, 1320/1942: 39)

Bu beyitte dünyayı ve onun içinde barındırdığı süsleri terketme, inzivaya çekilme konuları işlenmiştir.

Dünya terkinde, hakikate ve Hakk'a âşık olmak ve ayağını ona bağlamak din-i mübin usulüdür. Nefsin terbiyesi için mücadele etme hakkında olan bu kasidedeki başlık içerik hakkında bizi bilgilendirmez.

ای خداوندان مال الاعتبار الاعتبار

ای خدازوانان قال الاعتذار الاعتذار<sup>391</sup>

<sup>390</sup> Tasavvuf erbapları başlarını mutluluktan dışarıya çıkarmadıkları sürece ayakları Mustafa'nın halısına asla gelemes.

<sup>391</sup> Ey geçici, elde kalmayan varlıkların kudretli sahipleri! Ey özür dileyen sürekli af isteyen hâceler!

(Razavî, 1320/1942: 168) (Mahcûb, 1345/1966: 652)

Her iki mısradâ da hikmet, nasihat ve zühhd işlenmiştir.

Senâî, sûfiyâne şiirin maksadının tamamını ustalıklâ Farsça şiire sokmuştur. Mevlânâ ve Attâr da bu konuda öncü sayılırlar (Mahcûb, 1345/1966: 653).

Hız. Muhammet'in ve diğerk din büyüklerinin övgüsü dine saygıdan dolayı icra edilmiştir. Ancak şeyhlerin kerametlerinin art arda beyan edilmesi bir inanışın teyidi ve örneklendirmesi amacıyla sıralanmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 653).

Senâî'den sonra Attâr, mesnevilerinin bazılarında (*Musibet-nâme*, *Mantıku't-tayr*) seyr ü süluk adabını kendine özel bir nazmla şerh etmek için çabaladı. Tabii bu amacını gerçekleştirebilmek için efsanelerden de istifade etti. Zira insanın doğası ilmî konuları öğrenmek için efsanelere ilgi duyar. Bu bakımdan Attâr da kuşların diliyle kendi meramını ifade etmeye çalışmıştır.

Farsçanın irfanî mesnevilerinde şairlerin ilgi alanı daha çok seyr ü süluk adabını beyan etme üzerinedir. Bu tarzın ilk örneği Attâr'ın mezkur iki mesnevisidir. İkincisi de Mevlânâ'dır. Mevlânâ, Tasavvufun gerçeklerini ve sırlarını az sözle çok mana üreterek beyan etmeye çalışmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 654).

Bu dönemde hatta bu dönemden bir süre sonra da sûfi meşrepli şairler tarafından tasavvuf büyüklerinin, şeyhlerinin ahvalinden bahseden bir kitap yazıldığı düşünölmüyor. Bazı sûfi mesnevilerinde yer yer kerametler bağlamında önceki şeyhlerden bahsedildiği görülür (Mahcûb, 1345/1966: 654).

Daha önce zikredildiği gibi tasavvufî şiirin Farsça şiirdeki öncüsü Senâî'dir. Senâî, eserinin önemli bir kısmında önce şeriatten, sonra tarikatten bahsetmiştir. Farsça şiire yeni bir yol açtığı düşünölen Senâî'nin takipçilerinden olan Mevlânâ ve Attâr gibi şairler de bu konuyu daha olgun bir hale taşıdılar (Mahcûb, 1345/1966: 655).

### 1.3.1.2.7. Habsiyyeler

Habsiyye bu dönemin yaygın kullanılan şiir türlerinden biridir. Ancak bu şiir türü gerek önceki ve gerekse sonraki dönemlerde kapsam ve çeşitlilik bulamamıştır. Habsiyye türünü ilk olarak Mesûd-ı Sa'd Farsça şiire sokmuştur (Mahcûb, 1345/1966: 651).

Habsiyyeler Farsların coşkun hallerini yansıttığı şiirlerdir. Habsiyyelerde derin bir ıstırap ve kötümser bir ruh hali vardır. Bu haliyle de okuyucunun gönlünde derin bir etki

bırakır. Bu tür, hiçbir şekilde şairin sanat göstermek amacıyla ortaya koyduğu bir manzume değildir. Belki kendi ömrünün çoğunu zindanda geçirmiş güçlü bir şairin yaşadığı sıkıntılardan ve yürek daralmasından sonra nazma dökülen manzumelerdir (Mahcûb, 1345/1966: 651).

Habsiyyelerin özel bir kalıbı yoktur. Şair, acılı hayatını kıtalar, kasideler, rubailer ve dağınık beyitler şeklinde sunabilir. Ancak bu ruh hali çoğunlukla kasidelerin tegazzül bölümünde yer almıştır (Mahcûb, 1345/1966: 651).

Mesûd-ı Sa'd'ın şiirleri bu tarz şiirlerin hem öncüsü hem de en dikkate değer olanlarıdır. Kimsenin onun gibi habsiyye söyleyememesinin sebebi onun uzun süre zindanda kalmış olmasıdır (Mahcûb, 1345/1966: 652).

#### 1.3.1.2.8. Şairlerin Tecrübelerinin ve İlmî Birikimlerinin Muhtevaya Yansıması

Selçuklu dönemi şairleri kendi şiirlerine nitelik ve nicelik kazandırmak için önceki şairlerin şiirlerinden faydalanmaktaydı. Bunun yanında şiirde kendi tecrübelerinden ve ilmî birikimlerinden de yararlanmışlar ve bunun tabii bir sonucu olarak yeni mazmunlar ve anlamlar üretebilmişlerdir.

Eski zamanlardan beri Farsça konuşan şairlerin, şiirlerinde kendi edebî ve ilmî birikimlerini kullanmaları doğal bir durumdur. Çünkü şiir, şairin zihninin ve aklının yarattığı bir şeydir ve doğal olarak bu deneyimler şiirde yansıma bulacaktır. Ancak Farsça şiirde ne kadar geriye gidersek gidelim şairlerin aynı feyz odağına yoğunlaştığını görüyoruz. Şiirin mazmunlarına çeşitlilik vermek için şairlerin kendi edebî, ilmî ve dinî birikimlerinden istifade etmesi gerektiği ortaya çıkan bir gerçektir. Bu sebeple Farsça şiir kendi tekamül yoluna girene kadar sadelikten ve doğallıktan ziyade, yapmacılığa ve zorlama söyleyişlere meylediyordu. Gitgide emsallere, ayetlere, hadislere, destanlara, tarihî efsanelere ve onun gibi malumatlara yönelim artmaktaydı. Hoca Hâfız, Mevlânâ Celâleddin, Hâkânî ve Enverî gibi bazı şairlerin eserlerinde dinî kıssalar, darbülmeseller, ilmî ıstılahlar, irfanî terimler yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Mahcûb, 1345/1966: 614).

Selçuklu dönemi şairleri bu konulara önceki şairlerden daha çok yönelmişlerdir. Ancak hicrî 6. (m. 12) yüzyıl şairleri Nizâmî, Hâkânî ve Enverî gibi kimseler bu yolda onları geçmek için şiirde kendi malumatlarından istifade ederler (Mahcûb, 1345/1966: 614).

Bu zamanın şairleri tıp, tabiat, ilahiyat, nüçüm, riyazat, Kur'an-ı Kerim ayetleri, hadisler, darbülmeseller vb. gibi dönemin yaygın ilimlerine daha fazla yer ayırmışlardır (Mahcûb, 1345/1966: 614).

### 1.3.1.2.8.1. Kur'an-ı Kerim ve Ayetlerinden Yararlanma

Selçuklu dönemi şairleri şiirlerinde Kur'an-ı Kerim ve ayetlerine sık sık göndermelerde bulunmuştur. Tasavvufun ve zühdi anlayışın yoğun olarak şiire girdiği bu dönem için bu göndermeler yerinde ve doğal bir durumdur. İlk beyitte A'raf suresi 147. Ayette geçen "Len terânî" ibaresini görmekteyiz. Bu ibare Hz. Mûsâ'nın Cenâb-ı Hakk'ı görme talebine karşılık verilen "Sen beni göremezsın" minvalindeki karşılıktır:

دیدار خواست چشم زمانه ز قدر تو

در گوش او نهاد قضا لن ترانیا<sup>392</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 615) (Ebu'l-Ferec)

کفر و ایمان را هم اندر تیرگی هم در صفا

نیست دارالملک جز رخسار و زلف مصطفی<sup>393</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 615) (Senâî)

Yukarıdaki beyitte *Ve'd-duha* suresinin tefsiri işlenmiştir.

Senâî'nin dîvânında ve mesnevilerinde Kur'an-ı Kerim ayetlerine ve hadislere diğer şairlerden daha çok değinildiğini görebiliriz.

### 1.3.1.2.8.2. Hadislere ve Dinî Kıssalara Gönderme

Selçuklu dönemi şairleri, şiirlerinde hadislere ve dinî kıssalara fazlaca yer vermişlerdir. Daha sonraki dönemlerde *Sebk-i Irâkî*'nin ana özelliklerinden olan bu durumun başlangıcını Selçuklu dönemine dayandırabiliriz. Aşağıdaki örnekte mehdîden ve İsa'nın gökten inişinden mülhem mazmunlar bulunur:

به اینمنیش برون تازد از کمین مهدی

به دوستیش فرود آیداز فلك عیسی<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Zamanın gözleri senin hatrına görüşmek istedi. Kaza onun kulağına "beni asla göremezsın" diye fısıldadı.

<sup>393</sup> İman ve küfre hem karanlıkta hem de safada, Mustafa'nın yüzü ve zülüflerinden başka konak yok.

<sup>394</sup> Mehdi, ona imanın olduğu yerden çıkar gelir. Onun sevgisinden İsa gökten yere iner.

(Ebu'l-Ferec/120) (Maḥcûb, 1345/1966: 617)

ای سوال آز مندان از صحیفه جود تود

چون دعای نیک مردان در صحیفه کامله<sup>395</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 481) (Maḥcûb, 1345/1966: 619) (Mesûd-ı Sa'd)

### 1.3.1.2.8.3. Arap Mesellerine, Efsanelerine ve Geleneklerine Gönderme

Selçuklu dönemi şairleri, kendi şiirlerinde Arap mesellerine, efsanelerine ve geleneklerine gönderme yapmışlardır. Bu özellik yükselişte olan İslamiyet'in tezahürüdür denilebilir. Aşağıdaki ilk örnekte Kısra<sup>396</sup>, Erdeşîr Bâbek<sup>397</sup>, Hâtem<sup>398</sup>, Ma'an ve Âl-i Bermek<sup>399</sup>'in isimleri telmih amacıyla ifade edilmiş ikinci örnekte ise Arap meseline işaret edilmiştir:

افزون گه عدل و حسن سیرت

از کسری وارد شیر بابک

با نام سخاوت تو بشکست

مرحاتم و معن و آل بر مک<sup>400</sup>

(Maḥcûb, 1345/1966: 619) (Ebu'l-Ferec)

چو بود خواهد خود بود نی یقین دارم

که هیچ فایده از حزم و از حذر نبود<sup>401</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 134) (Mesûd-ı Sa'd)

### 1.3.1.2.8.4. Felsefe

Bu başlık altındaki örneklerde şiirlerin muhtevalarını felsefenin oluşturduğu göze çarpmaktadır. İlk örnekte Tanrı'nın bahşettiği dört unsura ilaveten insanın beşinci unsur olduğu ifade edilirken diğer örnekte ise kişinin mantığını ıslah etmesi gerektiği fasih bir şekilde ifade edilmiştir:

<sup>395</sup> Ey cömertlik sayfalarından hırsla soru soran, salih insanların duaları kamil sayfalarda.

<sup>396</sup> Araplar'ın Sâsânî hükümdarları için kullandıkları ünvan.

<sup>397</sup> Sâsânî Devleti'nin kurucusu ve destan kahramanı hükümdar.

<sup>398</sup> Câhiliye döneminin cömertliğiyle ünlü şairi.

<sup>399</sup> Abbâsiler devrinde başta vezirlik olmak üzere çeşitli makamlarda bulunan bir aile.

<sup>400</sup> Adalet ve iyiliğin çokluğu senin meziyetindir. Kısra'dan Babek'in aslanıdır sana kalan. Senin cömertlik adının karşısında yıkıldı, Hatem, Maan ve Âl-i Bermek'in adları.

<sup>401</sup> Nasıl ki vardı öylece de var olacak, eminim. Ne sevinç ne de korkacak bir durum olacak.

گوهر معنی تمامی ایزد اندر تو نهاد

نیستی زین چار گوهر پس تو پنجم گوهری<sup>402</sup>

(Razavî, 1320/1942: 482) (Senâî)

تا بشد نفس سخن گوی تو دردرس هوس

ابن سکیتی تو کی زاصلاح منطلق بر خوری<sup>403</sup>

(Razavî, 1320/1942: 495) (Senâî)

### 1.3.1.2.8.5. Nücum ve Matematik

Selçuklu dönemi şairleri, kendi şiirlerinde kendi ilmî bilgilerini ispatlamak amacıyla nücum ve matematik gibi bilimlere yer vermişlerdir. Aşağıdaki örneklerde nücum ilminin ıstılahları zikredilmektedir. Bu örnekler “kamer, zühal, müneccim, gök vb.” şeklindedir:

کمر گیر داجل آنرا که در شاهی و جباری

زحل مهر نگین دارد قمر طرف کمر دارد<sup>404</sup>

(Razavî, 1320/1942: 65) (Senâî)

گرفتد ذره‌بی از خشم تو بر اوج سپهر

گردد از هیبت تو شیر سپهر اندر تب

چنبر دایره بگشاید در وقت از بیم

گرزنی بر نقطه دایره نسنار غضب<sup>405</sup>

(Razavî, 1320/1942: 42) (Senâî)

### 1.3.1.2.8.6. Doğal Hikmet ve Tıp

Dönem şairleri tıp ilmine ve doğal hikmetlere değinilmiştir. İlk örnekte birbiriyle zıt yapıya sahip olan durum veya nesnelere sıralanmışken örneğin sonunda bunlar şahın

<sup>402</sup> Yaradan manaların cevherini sana verdi. Senin adın dört unsur arasında yok. Sen beşinci cevhersin.

<sup>403</sup> Heves dersinde senin nefsin sözcün olur. Sen mantığının ıslahı için çabaladığında şaşılacak bir şey yoktur.

<sup>404</sup> Şah da olsa müneccim de olsa ecel yakalar onu. Zuhalin renkli mührü var kemer tarafında da ay.

<sup>405</sup> Bir zerre senin hışmından göklerin zirvesine çıktı. Senin heybetinden âlemin aslanı titremeye başlar. Senin korkunla âlemin çemberi daralır. Bir gazap çivisini âlemin dairesine vursan.

adaletiyle bir arada bulunmaktadır. İkinci örnekte ise boyun damarına işaret edilmesi tıp ilminin tezahürü durumundadır:

این آتش مبارز و این باد کامگار  
وین آب تیز قوت و این خاک مایه دار  
ضدند و ممکن است که با طبع یکدگر  
از عدل شاه ساخته گردند هر چهار<sup>406</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 736) (Mesûd-ı Sa'd)

جوهر صفر است تیغ شاه که تیزش  
داده به فرق رجولیان ضربان را<sup>407</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 626) (Ebu'l-Ferec)

#### 1.3.1.2.8.7. Musiki

Selçuklu dönemi şairleri kendi şiirlerinde çeşitli müzik ıstılahlarına yer verirler. İlk örnekte mutripin hoş sesinden ve onun rast makamından bahsedilir. Akabinde selmek nevası ifadesi geçer. Bu ifade eski müzik terminolojisine göre altı sestten biridir. İkinci örnekte ise kalın bam sesiyle şarkı söyleyen birine işaret edilir:

تا مطرب خوش زبرده راست  
بیرون آرد نوای سلمک  
خاتون طرب که زهره نام است  
در بزم تو باد چون کنیزک<sup>408</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 629) (Ebu'l-Ferec)

خرم تر از بهار سراید به زیر و بم  
که کینه سیاوش و گه سبزه بهار  
بی در و گنج هر که بر او زخمه برزند  
هم گنج گاو یابد و هم در شاهوار<sup>409</sup>

<sup>406</sup> Bu, askerın ateşı ve bu da mağlubun kaçış rüzgarı. Bu, gücün keskin kılıcının suyu ve bu da ıslanmış toprağı. Bunların belki de birbirleriyle yapısı zıttı. Bunların dördü de şahın adaletiyle kurulur.

<sup>407</sup> Civanmertlerin boyun damarlarına darbe vuran gerçek silah şahın keskin kılıcıdır.

<sup>408</sup> Hoş sesli mutrip rast makamından başladığında, selmek nevasıyla başını çıkarır. Zühre isminde mutrip hatun senin bezminde bir köle kız sayılır.

<sup>409</sup> Kalın bam sesiyle bahardan daha taze ve şen söyler. Bazen Siyavuş'un savaşlarını ve bazen de baharın yeşilliğini söyler. Kim ona bir zarar verdiyse hazinesiz kaldı. Hazine de onundur şaha yakışan da odur.

(Nefisî, 1336/1957: 35) (Ezrâkî)

### 1.3.1.3. Bu Dönem Şiirinin Sonraki Dönemlere Etkisi

Bu dönem, Farsça edebiyatın en önemli ve en değerli dönemlerindedir. Bu dönemin revaç bulup gelişmesinin bazı sebepleri aşağıdaki gibidir:

3/9. yüzyıl ortalarından 5/11. yüzyıl ortalarına kadar Mâverâünnehir, Horâsân ve Sistân'da yaşayan şairlerin, Farsça şiirde yapmış oldukları çalışmalar sonucunda Farsça edebiyatın temeli oldukça sağlam bir şekilde atıldı.

Bu dönemde bulunan emirlerin ve mal sahiplerinin varlığı, şair ve yazarların artması için önemli bir araçtı. Dönemin ileri gelenleri fazilet sahibi kişilere ve şairlere sahip olmayı, liderliğin başta gelen gereklerinden görmekteydi. Bu sebeple zikredilen dönemde sayısız şair ve yazar ortaya çıkar.

Gaznelilerin ve Selçukluların yaptıkları fetihler sonucunda Fars dili Mâverâünnehir'in uzak noktalarından Akdeniz sahillerine kadar geniş bir yayılım alanı buldu. Bu gibi sebepler Farsça edebiyatın bu dönemde revaç bulmasını sağlamıştır (Almaz, 2002: 154).

Bu dönemin başlarında Farsça şiir, henüz Gazneli döneminin ilk dönem üslubunun etkisi altındaydı. Hatta kimi zaman bazı şairler, Samanî dönemi şiir anlayışını bile dırıtmek için çaba sarf ediyorlardı. Örneğin Katrân-ı Tebrîzî, Samanî dönemi şairlerinin divanlarını taklit etme noktasında oldukça maharetli bir şairdir. Lâmi'î gibi kimi şairler de ilk dönem Gazneli şairlerinin üslubunu takip etmeyi dikkate alıyorlardı. Bununla birlikte dönemin neredeyse bütün şairleri kendi şiirlerinde dönemlerindeki şiirde üslup değişikliğinin açık bir işareti olan edebî ve fikrî etkenlerin tesiri altında kendilerine özgü yeniliklere sahiptiler. Örneğin, Katrân, Samanî dönemi dilini taklit etmiş olmasına rağmen şiire sanatları sokmakla özel bir ekolü temsil etmektedir. Mesud-i Sa'd-ı Selmân, hayal gücünde dikkati göz önünde bulundurmakla ve seçkin aynı zamanda sade ve akıcı kelimelere sahip olmakla Ferrûhî ve Unsûrî'nin üslubunun orta sınırı olan mükemmel bir üslup geliştirmiştir (Almaz, 2002 167).

Bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda üzerinde durduğumuz dönem, şairlerin üslubunun geliştiği dönemdir. Özetle bu dönem, şairlerin kaside ve gazeldeki üslubunun Farsça şiirde Irak üslubunun ortaya çıkışının başlangıcı olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Selçuklu dönemi şairlerinin Farsça şiirin geçmiş tecrübelerinden olabildiğince yararlandığı görülür. Bu dönem şairlerinin geçmiş dönemlerden gerek vezin ve kafiye, gerekse de mana ve mazmun transferi yaptıkları görülmektedir (Mahcûb, 1345/1966: 659):

Bu dönem şairleri kendilerinden önceki şairlerin beyitlerini veya mısralarını kendi şiirlerinde kullanmışlar, bazen de onların ilgi çekici ve meşhur beyitlerini kendi şiirlerinde tazmin etmişlerdir (Mahcûb, 1345/1966: 664).

ای زلف دلبر من پریند و پر شکنی

گاهی چو وعده او گاهی چو پشت منی<sup>410</sup>

(İkbâl, 1389/2010: 727) (Mu‘izzî)

Bu örnekte görülen zülf tavsifi sonraki dönem şairleri tarafından sıkça kullanılmıştır. Bu şairlerin birçoğu ya aynı kafiyeyle ya da kafiyesini değiştirerek bu tavsifi alıntılamaşlardır (Mahcûb, 1345/1966: 665):

Yukarıdaki örnekte sevgilinin zülüfleri dalgalı ve hatları muntazam bir şekilde belli olan zülüfler, ikinci mısradaki müjdelerin habercisi olarak göze çarparken Mirza Habibullâh’a ait olan örnekte yine sevgilinin bir unsuru olarak göze çarpar. Fakat bu sefer mana değişmiştir. İlk örnekteki zülûf ile Mirza’ya ait beyitteki zülûf farklı şekillerde ele alınır. Artık sevgilinin zülûfü perişan ve dertli olarak nitelendirilir:

ای زلف یار چرا آشفته و دژمی

همخواه قمری همسایه صنی<sup>411</sup>

Yukarıdaki örneklerde dalgalı ve muntazam olan zülûf, daha sonra perişan ve dertli olarak ele alınmıştır. Şemsü’ş-şu’arâ’nın ilgili beytinde ise durum değişir. Sevgilinin zülüfleri bu defa acayip bir sihir olarak karşımıza çıkar. Bazen bir hayalet olan zülûf bazen de gecenin zincirleri gibi âşığı kendisine hapseder (Mahcûb, 1345/1966: 665):

ای زلف دلبر من در جادویی عجبی

که دایره زشبهه گه سلسله ز شبی<sup>412</sup>

(606)

<sup>410</sup> Benim dalgalı hatları muntazam zülüflü dilberim. Bazen onun müjdesi ve ahdi bazen de benim muhalifim.

<sup>411</sup> Ey yârin zülûfü niye perişan ve dertlisen? Yanında ay yatar, sanemin ise komşususun.

<sup>412</sup> Ey benim dilberimin zülüfleri, ne acayip bir sihirsindir. Bazen bir hayalet bazen de gecenin zincirleri gibi.

Bundan önceki örneklerde çeşitli zaman dilimlerinden örneklerle değerlendirdiğimiz zülûf, birbirinden farklı şekillerde nitelendirilerek bambaşka bir yolculuğa çıkmıştı. Benzer şekilde Ebu'l-ferec'in kasidesinde yer alan “şah” kavramı kendinden sonraki bir çok şair için ilham kaynağı olmuştur. İlk örnekte şah, mülkün nizamını sağlayan saadetli ve devletli bir kavram olarak karşımıza çıkar:

شاهها نظام ملك و قوام جهانیا

با دولت مساعد و بخت جوانیا<sup>413</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 665) (Ebu'l-ferec)

İlk örnekte mülkün nizamını sağlayan şah, ikinci örnekte yine cihana şahlık kavramıyla ön plana çıkar. Bu sefer şahın gözlerinde adalet ve cevr kavramları gizlidir. Yani o hem adaleti sağlar hem de yeri geldiğinde cevriyle korku salar. Ancak bu durumlar şahın arzusuna göre bazen açıktan bazen de gizliden olması yönüyle dikkatleri çeker:

شاهها جهان شاهى و شاه جهانیا

در چشم جور و عدل پدید و نهانیا<sup>414</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 665) (Mesûd-ı Sa'd)

Bu sefer bizi başka bir örnek karşılar: Maşuk. Maşuk, aşağıdaki örnekte bir serviye benzetilir. Bu serviye benzetilen maşuk, uzun boyuyla salına salına yürümektedir. O, salınarak yürüdükçe onu görenlerin akli ve dini karışıyor. Dolayısıyla kişileri belaya salan bir benzetme göze çarpar. Burada bahsedilen maşuk, perişanlık vesilesidir:

ای بت به قد بر شده سرو روانیا

آشوب عقل و دین و بلاى روانیا<sup>415</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 665) (Şemsü'ş-şu'arâ Sirûş-ı İsfehânî)

İlk örnekte kişileri belaya salan bir benzetmeyle karşımıza çıkan maşuk perişanlık vesilesi olarak ele alınmıştı. İkinci örnekte ise maşuk, kendisine dua edilen bir unsur olarak işlenmiştir. Bu sefer maşuğu görenler ona nazar değmemesi için dua etmektedir. Bunun yanında maşukluk, gül ve erguvan kokusu vesilesi olarak ele alınması yönünden farklı bir işleyişle karşımıza çıkar:

<sup>413</sup> Ey şahım! Mülkün nizamı dünyanın dayanağı. Saadetli devletli, bahtı açık şahım.

<sup>414</sup> Ey şah! Cihana şahlık yapıyorsun ve cihanın şahısın. Gözde cevrin ve adaletin aşık ve gizli.

<sup>415</sup> Ey maşuk servi gibi boyunla salınarak yürüyorsun. Salınarak yürüdüğün için akıl ve din perişan oluyor.

دیدم ترا و چشم بدت دور جانیا

در دلبری هنوز گل و ارغوانیا<sup>416</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 666) (Doktor Mehdî-i Hâmidî)

Bu seferki örnekte işlenen konu mutluluk ve içki meclisidir. Rûdekî, kendi meşhur kıtasında şarabın vasfını şu beyitle başlatır (Mahcûb, 1345/1966: 669):

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت

باده انداز کو سرود انداخت

نا بسوده دودست رنگین

نا چشیده به تارك اندر تاخت<sup>417</sup>

(Nefisî, 1393/2015: 974) (Rûdekî)

Şair Rûdekî, sazı eline alır ve çalmaya başlarken elinde bir içki bulunan kişi şarkı söylemeye başlar. El değmemiş olan iki güzel de kendilerine eşlik etmektedir. Mesûd ise aynı mazmunu farklı bir şekilde ifade eder (Mahcûb, 1345/1966: 669):

از لطف بر دوید به سر و ین شگفت نیست

روح است و روح را سوی بالا بود شتاب<sup>418</sup>

(Yâsemî, 1317/1939: 670) (Mesûd)

Mirza Habibullah, kendi terkihibentlerinden birisinde aslanın budundan kebab yapabilecek güç ve kudrette olduğunu belirtirken Cem'in tahtını da odun ve çıra olarak kullanması yönüyle olayı farklı bir boyuta getirerek çarpıcı bir şekilde işler:

طبعم زران شیر کباب آرزو کند

هان هیزمش زتخت جم و کی بیاورید<sup>419</sup>

(Mahcûb, 1345/1966: 674) (Mirza Habibullah)

Bu mazmunu Ezrâkî-i Herevî iktibas etmiştir. Gerçekte aslanın budundan kebab yapmanın imkansızca yakın bir gerçeklik olduğunu ifade eden şair, olayı farklı bir

<sup>416</sup> Seni gördüm, kötü göz senden uzak olsun. Maşuklukta hala gül ve erguvan gibisin.

<sup>417</sup> Rûdekî sazı aldı ve çaldı. Elinde mey olan da şarkı söyledi. El değmemiş iki güzel el dokundu, tadılmamış tahtın başına

<sup>418</sup> Lutf ulaştı bana. Bunda şaşılacak bir şey yoktur. Bu ruhtur ve ruhun işi yukarı doğru çıkmaktır.

<sup>419</sup> Arzum aslanın budundan kebab yapmaktır. Şimdi Cem'in tahtından ve tacından çıra ve odun getirin.

boyuttan ele alır. Ancak maşuğun ümidi ve çabasıyla bu durum ihtimal dahilindedir diyen şaire göre bir maşuk eğer isterse aslanı gerçekten alt edebilir (Mahcûb, 1345/1966: 674):

گزافه داند بادولت تو کوشیدن

گزافه نیست بریدن زران شیر کباب<sup>420</sup>

(Nefisî, 1336/1957: 4) (Ezrâkî-i Herevî)

Görüldüğü üzere bu dönemin şairleri, şiirlerinde önceki dönem şairlerinin mazmunlarını bazen olduğu gibi bazen ufak dokunuşlarla değiştirerek bazen de tamamen farklı bir şekilde ele alarak işlemişlerdir. Bu tarz nakiller ve iktibaslar da sadece bu dönemin mamülleri değildir. Farsça şiirin baştan başa her şiirinde mutlaka kullanılmıştır.

#### 1.4. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin Sebk-i Irakî'ye Evrilmesi

3/9. yüzyıl ortalarından 5/11. yüzyıl ortalarına kadar Mâverâünnehir, Horâsân ve Sistân'da yaşayan gayretli, büyük şair ve yazaların Fars şiirinde yaptıkları çalışmalar neticesinde Farsça edebiyatın temeli atıldı. Lafzî ve manevî adımlar, manzum ve mensur lafızlarda çeşitli amaç ve düşüncelerin beyanı için atılmış oldu. Son zamanlarda Sebk-i Hindî'nin kökeni hakkında yaygınlaşan teorilerden biri Orta Asya-Türkistan edebî havzasında, Türkçe yazan şairlerce vücuda getirildiğidir. Ancak bu oluşum dilden ziyade estetik, düşünce ve hayal dünyası açısından olmuştur. Bu teoriyi destekleyenlere göre Sebk-i Hindî şiirine yön veren Türk düşünce ve estetiği, Ali Şir Nevâî vasıtasıyla Hindistan'da gelişen Farsça şiire nüfûz etmiştir. Öte yandan Nevâî'nin bir şair olarak en büyük hedefinin, o zamanki Türk şairlerinin de benimsediği Farsça edebiyatı Türk ruhuna uygun bir şekilde sokarak, Türkçeyi yüksek bir sanat dili haline getirmek ve bu dilde sanat eserleri ortaya koymak olduğu düşünülürse, bu teorinin başlangıç noktası daha iyi görülür. Hatta bir görüşe göre bu üslup Sebk-i Türkî diye adlandırılmalıdır. Çünkü, bu üslûbun yaygın olduğu dönemde Anadolu başta olmak üzere, İran, Afganistan ve Hindistan'da Türk asıllı sülalelerin hüküm sürdüğü, bu hükümdarlar ve emirleri altındaki çoğu Türk asıllı devlet adamlarının söz konusu üslûpla yazılmış eserleri beğeniyle karşıladıkları ve eser sahiplerini destekledikleri aşikardır (Babacan, 2009: 30). Sebk-i Türkistânî/Horâsânî Farsça şiirin gelişen şartları içerisinde doğal bir seyirde kendine yer bulmuştur. Bu sebk-in ortaya çıkışı ve gelişimi şiirin doğal şartları içerisinde gerçekleşmiş, sosyal ve siyasî hareketliliğin getirdiği şartlar üslubun esaslarını ortaya çıkarmıştır.

<sup>420</sup> Aslanın budundan kebab yapmak zordur. Ancak maşukun ümidi ve çabasıyla aslanın budundan kebab yapmak ihtimal dahilindedir.

Ancak hayatın tabii seyrinde doğum, yaşam ve ölümün olması gibi Sebki Türkistânî'nin sonu da kaçınılmaz olarak vuku bulmuştur. Sebki Türkistânî'nin ortaya çıkışı ve gelişimi nasıl tabii bir seyir takip etmişse, son sözünü söyleyerek tarih sahnesinden çekilmesi de o derecede doğal bir seyir takip etmiştir. Sebki Türkistânî'nin bir şiir tarzı olarak terkedilmesinin sebeplerini temel olarak sekiz başlıkta ele alabiliriz.

#### 1.4.1 Şuubiye Hareketinin Ortadan Kalkması

Gazneli Mahmut zamanında, Abbâsî halifelerinin mezhep meselelerindeki tutumları Şuubiye Hareketini körükledi. Bu hareket Selçuklu zamanına kadar sürdü.

Meliküşsuara Bahar, *Sebki-Şinası*'nin ikinci cildinde Gazneli dönemi edebiyatçılarındaki Arap dili ve edebiyatının tesiri bahsinde şu noktaya değinir: “*Selçukluların ortaya çıkmasıyla Horâsânlı vezir ve meliklerin Bağdat'a dönmesi ve dinî tezahürlerin artması Tâzî dilinine (Arapça) yönelimi artırdı. Türkmen emirler de İslam dininin yayılmasına çabalayıp bir yandan da yeni ilimlerin neşrini teşvik ettiler. Tâzî dili bu işin neticesinde her zaman olduğundan daha yaygın oldu ve Şuubiye pazarı bozuldu.*” Şuubiye hareketinin zayıflamasından sonra dildeki sadeleşme, yerini yoğun bir dile bırakır. Yine aynı sebepten dolayı dinî tezahürler şiire giriş yaptı. Daha sonraki dönemlerde sanatının kudretini göstermek isteyen şairler dili daha girift bir hale getirip kendilerini ispatlama derdine düştüler. Hatta öyle ki ne kadar girift bir şiir yazarlarsa o kadar rütbeli bir şair oluyorlardı. Zaten edebiyatın doğal seyrinde olan sadeden girifte doğru ilerleyen dil yoğunluğu işte bu gibi sebeplerle ortaya çıkıyordu.

#### 1.4.2. Derî Farsçasının Öğrenilmesi

Horâsân harici bölgelerdeki şairler ve yazarlar, Derî Farsçasını edebî eserlerde kullanmak için öğrenmeleri gerekmektedir. Derî lehçesiyle yeni bir edebî ekolün Azerbaycan'da yaygınlaştığı bu dönemde İran'ın İsfahan ve Pars gibi diğer bölgelerinde de önemli edebî merkezler kuruluyordu. Bu merkezlerde de Derî lehçesi, şairlik için diğer mahallî lehçelere tercih ediliyordu. Bu şekilde 5/11. ve 6/12. yüzyıllarda önceleri sadece doğu bölgesine özgü olan Derî lehçesi, diğer bölgelerde de önemli şairleri kazandırdı. Yeni bölgelerdeki şairler Derî kelime ve terkiplerini kullandıkları zaman kendi mahallî lehçelerinin etkisi altında da kalıyorlardı. Bu yolla da değişik terkip ve kelimeler, Deri Farsçası edebî dilinde yol buldu ve onu bir noktaya kadar ilk halinden uzaklaştırdı. Yani Horâsânlı şairler kelimeleri duydukları gibi kullanıyorlardı bu durum da kelimelerin doğru ya da yanlış bir şekilde ortada dolanmasına sebep oluyordu. Bu sebeple eski

eserlerde defalarca kelimelerin değişik kullanımı oluyordu. Örneğin “nilüfer” de “nilüfel” de kullanılıyordu. Ancak Selçuklu devrinde yavaş yavaş dil, ölçülü bir hale geldi. Özellikle eski Farsça ıstılahlar, kelimeler, Pehlevî diline yakın kelimeler ve Mâverâünnehir ve Türkistân bölgelerinde kullanılan kelimeler ortadan kalktı.

#### 1.4.3.Farsça Şiire Tasavvufun Girmesi

Samanîler zamanında Horâsân'daki büyük sufilerle ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Gazneliler zamanında ise sufiler, siyasî ve mezhebî baskı altındaydı. Gazneli Mahmut'un kendisi mutaasib bir kimsedir. Horâsân da mutaasib bir fırka olan Kerrâmiyân'ın egemenliği altındaydı. Bu dönemde Gaznelilerin aleyhine olan sufi şeyhlerin kışkırtması neticesinde Selçuklular, bu bölgeye saldırılar düzenlemiş ve burayı ele geçirmişlerdir. Selçuklular burayı ele geçirdikten sonra sufiler imtiyaz edindiler ve ülkede birçok dergah tesis edildi. Sufiler ilk defa Hallâc-ı Cer'at'ın vefatından sonra kendi fikirlerini açıkça ifade etmiş ve bu sebeple irfan, Farsça edebiyata girmiş oldu.

#### 1.4.4.Dinî Medreselerin Tesis Edilerek İslâmî İlimlerin Revaç Bulması

Selçuklular da Gazneliler gibi kendi güçlerini sağlamlaştırmak için kanuna (Şer'î) yöneldiler ve bu yüzden dinî medreseler tesis edildi. Diğer taraftan Irak-ı Acem halkı Horâsân halkıyla ilişki içerisine girmeleriyle uzun bir zaman İslam ilimleri ve Arap diliyle meşgul oldular. İran'a İslam'ın geliş tarihinden her ne kadar uzaklaşırsak doğal olarak Kur'an, hadis ve tefsirle daha çok aşına oluyoruz. Bu sebeple bu dönemin şiirinde âyetlere, hadislere ve İslâmî telmihlere eskisinden daha çok rastlıyoruz.

Medreselerin tesisi, Arapça edebî kitaplara aşinalık, ilmin ve fennin revaç bulması bu dönemin şairlerinin yeteneklerini göstermek için kendi şiirlerinde çeşitli ilimlere işaret etmesine sebep oldu. Elbette genelde hicrî 11. asırdan sonra tesis edilen medreselerde aklî ilimlerden çok dinî ve edebî ilimler ön plandaydı. Her halükarda Gazneliler zamanında başlayan ilim ve ulemalık bu devirde zirve noktasına ulaştı.

#### 1.4.5.Horâsân ve Irak Kültürünün Karışması

Bu dönemde Farsça edebiyat merkezleri sadece İran'nın doğusuyla sınırlı kalmaz, aksine Irak ve Azerbaycan gibi diğer bölgelerde de Fars edebiyatının önemli merkezleri kuruldu. Bu yeni merkezlerin varlığı da başlı başına yeni büyük şair ve yazarların ortaya çıkması için bir araç oldu. İran'ın diğer bölgelerinde Derî Farsçası olgunlaşmış, metruk kelimeler ortadan kalkmış ve ona Türkçe ve Arapça gibi Farsça olmayan kelimeler nüfuz

etmişti. Bununla beraber Selçuklular, başkenti Gazneyn'den yani Horâsân'dan İsfahan'a yani Irak-ı Acem'e nakledince iki kültür kaynaştı.

#### 1.4.6.Selçukluların Başlangıçta Şaire ve Şiire İltifat Etmemesi ve Gazelin Yaygınlaşması

Selçuklular başlangıçta şiire ve şaire iltifat etmiyordu. Bu yüzden övgü kasideleri arka planda kaldı. Gazel ise duyguların beyanı için bir araç olarak yaygınlaştı. Elbette Selçuklular giderek İran medeniyetine aşina oldu ve saraylarda onların sebkinde uygun şiirler nazmettiler.

Bu dönemin mazmunlarından birisi şairlerin, şiirin ve şairin yoksunluğundan şikayet etmesidir. Bu, sonraları Farsça edebiyatın motiflerinden biri oldu. Şairlik pazarının durgunluğundan şikayetin şiire bir hamle olarak girişi Enverî ile olmuştur. Bu mazmun Enverî'nin dîvânında diğerlerinden fazla kullanılmıştır.

Selçuklu döneminin ortalarında şiir ve şairin durumunda Samanî dönemine dönüş göze çarpar. Ancak hiçbir zaman Mahmut'un döneminin parlaklığına ulaşamaz. Şairler ise her zaman Mahmut'un dönemini hasretle yâd ederler.

Şairler sonraları duyguların beyanı için bir araç olarak kasidenin tegazzülüne yöneldiler ve gazel edebî şekli yaygınlaştı. Şairler mahlas beyitte şahın ismini getirmeleri gerekirken kendi isimlerini getirdiler. İrfanî fikirler ve gayr-ı dünyevî diğer durumlar da gelişme durumundaydı. Bu yüzden gazel günden güne gelişim gösterip kasidenin yerini aldı.

#### 1.4.7.Bazı Alim ve Şairlerin İran'ı Terk Etmesi

Mesud, yenilmesinin ardından Hindistan'a gitti ve tarihte onun torunlarına ikinci Gazneliler denildi. Bu durum da Afganlı Gurîler eliyle ortadan kalktı. Doğal olarak onunla beraber saraylarda alaka kuran Mesud-ı Sa'd-ı Selmân veya *Kelile Dimne*'nin sahibi Nasrullah Münşî gibi isimler İran'dan ayrıldılar. Beyhaki gibi geriye kalanlar da zindana atıldılar. Saray, Gazneyn'den İsfahan'a nakledildi ve bu yüzden katiplerden ve şairlerden yeni bir nesil ortaya çıktı.

#### 1.4.8.Emirler Arasındaki Karışıklıklar ve İç Savaşlar

İç savaşlar ve emirler arasındaki karışıklıklardan kargaşa çıkması sebebiyle bu dönemin mazmunlarından birisi de vefa yoksunluğundan şikayet etmek oldu (Semişa 1383/2004: 87-101).

İşte bu ve bu gibi sebepler neticesinde Türkistân/Horâsân üslubu kendi tekamül seyrini tamamlamış ve artık yerini başka bir üsluba bırakmıştı. Türkistân/Horâsân üslubundan sonra gelen üslup Sebki İrâkî'dir. Bu üslupta Selçukluların hükümdarlığı ve ardından bu yönetimin desteğiyle açılan medreseler, sosyal hayatta büyük değişikliklere neden olmuştur. Hem medrese içinden çıkan şairler hem de medrese etkisinde kalan şairler, Arapçayı ve İslâmî ilimleri hızlı bir şekilde şiirin içine dahil etmeye başlamışlardır. Bu etmenler sonucunda da Farsça şiir yabancı tesirlere daha açık bir hale gelmiş ve ilmî tabirler şiire hakim olmaya başlamıştır (Babacan, 2008: 33).

### 1.5. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin Fikrî ve Edebî Özellikleri

Buraya kadar olan noktada Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin gelişimi, yükselişi ve sona ermesinin nedenleri teferruatlı olarak ele alınmıştır. Samanî döneminde şairler, kendi duygu ve düşüncelerini artık ifade etmeye başlar. İlk olarak kasidelerin başında – nesib, teşbib, tegazzül- daha sonraları da müstakil olarak ifade ederler. Bu eğilim ise sonraki dönemlerde artık zirve noktasına ulaşır. Bu dönemin teşbihleri ayrıca gerçekçi bir şekilde yapılır. Öte yandan teşhis, gözden kaçırılmayacak derecede kullanılmıştır. Aynı zamanda şairler, şahsî duygularını ifade ederken gazeli tercih etmişlerdir. Bu da şiirin anlam dairesinin genişlemesine sebep olur. İran'da başlangıçtan İslâmiyetin bölgeye gelmesine kadar hiciv çok görülmez. Fakat sonraki dönemlerde hiciv söylemek giderek şairliğin gereğinden sayılır.

Gazneliler dönemine gelindiğinde işler biraz değişir. Gaznelilerin, Samanîler gibi gerçekçi arzulara ve millî bir kültüre sahip oldukları söylenemez. Yine bu dönemde Farsça şiirin kendi gelişimi hakkında bilgi edinmek için diğer ilimlerin de gelişim seyri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Her yeniliğin, ilk çıktığı zamanda eksikliği olduğu gerçeği karşısında dilde ve edebiyatta da aynı durumun geçerli olduğu unutulmamalıdır. Başlangıçta sadece şiir okumak, vezin seçmek ve seçilen vezinde övgü/medh kaleme almak dikkat edilen durumlardandı. Ancak sonraları bu iş olağanüstü çaba gerektiren bir hal aldı ve dolayısıyla kaçınılmaz bir şekilde kendi gelişimini sağladı. Dil açısından bu dönemde Gaznelilerde Samanî dönemine oranla Arapça kelime kadrosunda artış olmasına karşın Farsça metruk kelimelerin kullanımı ise azalmıştır. Farsça şiir artık başlangıç olmanın eksikliklerini gidermiş kendi karakteristik özelliklerini yakalamıştır. Şairler, bir şiirin şiir olması için gereken her hususiyete dikkat etmiş ve buna mukabil yeni tarzlar meydana getirmişlerdir. Yine bu dönemde fasih kelimelerin seçimine ve o kelimelerin şiir içindeki ahengine oldukça dikkat edilmiştir. Ayrıca bu dönemde şairler,

yeni mazmunlar seçmek ve şiirin bedî manasını aramak için olağanüstü çaba sarfetmişlerdir. Zira şairlerin kendi kudretlerini ispatlamanın yolu bedî manadan geçmektedir.

Selçuklular dönemine gelindiğinde ise bu dönemde hâlâ devam etmekte olan siyasî ve sosyal yenilikler sebebiyle Farsça şiir, kendi etkisini yaratamamıştır. Gazneliler döneminde şiirin tekamül seyrinde bahsedilen hususiyetler bu dönemde de görülmektedir. Bununla beraber edebî sanatlarda da durum aynı şekildedir. Bu dönemin şairlerinden bazıları zorlu edebî sanatlara bel bağlamışlardır. Gazneliler dönemindeki şairlerin arasında yaygın olan lafzî sanatların kullanımını da bu dönemde sıklıkla tercih edilir. Bütün bu bilgiler ışığında bir kuyumcu titizliğiyle ele alınan bu ve bu gibi hususiyetler göz önünde bulundurularak Türkistân/Horâsân üslubunun özellikleri ortaya çıkarılmıştır. İlk etapta fikrî özellikleri ortaya konulan üslubun ikinci olarak edebî özellikleri ele alınmıştır.

### 1.5.1. Fikrî Özellikleri

- 1- Siyasî istikrarın sağlanması, başarılı ekonomik ve kültürel faaliyetlerden dolayı bu dönemin şiiri mutlu bir şiir olup çoğunlukla mutluluğu ve hazzı telkin eder. Gezme, eğlenme, bağ, bahçe ve bezmden bahsedilir.
- 2- Gerçekçi bir şiirdir. Sarayın durumu, ileri gelenlerin yaşamı, erbab, cariye ve köle ilişkileri, eğlenceler ve savaşlar realist bir bakış açısıyla yansıtılır. Hatta Unsûrî'nin şiirlerinden bazılarında savaş sahneleri tarihî gerçekliğe uygun bir şekilde çıkarılabilir.
- 3- Şairler, İslâm'dan önceki tanınmış şahsiyetlere aşinadır. Bu yüzden Nuşirrevan gibi isimlere ve Nevruz gibi merasimlere rastlayabiliriz.
- 4- Sevgili/Maşuk, yüksek bir makama sahip değildir. Hatta bazen onun makamı âşıktan aşağıdadır. Maşuk bazen erkektir bazen de köledir. Bu yüzden genellikle ayrılıktan değil kavuşmaktan bahsedilir. Bu özellik, üslubun önde gelen özelliklerindedir.  
Derî Farsçası şiiri özellikle ilk birkaç asırda Arap şiirinin tesiri altındaydı. Araplar ataerkil bir kavimdi ve kadın onların şiirine yakın bir konumda değildir. Buna karşın İran toplumu da tarım toplmuydu ve kadın, onların nezdinde yüksek bir makam sahibiydi. Ancak Farsça şiirin maşukununun Arap edebiyatından daha fazla erkek olması, Türk kavminin tesiriyledir.
- 5- Abartılı ve duygusal yönler üzerine dengeli ve akılcı yönler hakimdir. Bu yüzden örneğin övgü/medh ve hiciv de dengelidir.

- 6- Bu dönemin şiirine hamâsî bir ruh hakimdir. Hatta nasihat, şarap ve sevgili hakkında söylenen sözlerde bile hamaset bulunur.
- 7- Dışavurumcudur. Somut işlerin inceliklerini vafeder. İç dünya, derin hisler, duygular, heyecanlar ve ruhî meseleler ise pek kullanımda değildir.
- 8- Şiirin konuları, mersiye, hikmet, mevize, lugaz, çîstân, hamriye, hamâse, lirizm ve hikayeciliktir. Ancak asıl konu, memduhun medhi, içki meclisinin vasfı ve sevgilidir. Şairin bilgi ve maharetinin hepsi kasidenin hizmetindedir.
- 9- İslâmî bilginlere, hadislere ve Kur'ân-ı Kerîm'e işaret azdır, var olanlar da bir derinliğe sahip değildir.
- 10- Bu dönemin şiirinde nasihat/pend görülür. Ancak bu pendler daha çok basit ve sade yönleri sahiptir. Bazı pendler de Enuşirrevan ve Buzurcmihr gibi antik İran'ın ileri gelenlerinden bahseder. Senâî ve Hâkânî'nin pendlerinde olduğu gibi bazı pendlerde de şer'î ve irfanî yönler bulunmaktadır. Bu yönler de dönemin pendlerine göre yeni ve karmaşıktır (Semişa 1383/2004: 63-66).

### 1.5.2. Edebî Özellikleri

- 1- Şiirin şekli genel itibariyle kasidedir. Teşbihi, medhi ve hatimesiyle tam bir kaside Rûdekî'nin zamanında sıradan bir durumdur. Gazel ise ıstılah olarak az görülür. Ancak rubai ve mesnevi yaygındır. Musammat ve terciibent de görülür.
- 2- Mutedil ve doğal bir surette beyan ve bedîden istifade edilir.  
Bu devrenin bedî sanatları daha çok muvâzene, iştikâk, reddü's-sadr ale'l-acüz, leff ü neşr ve çeşitli seci türlerinden oluşan lafzî sanatlardır. Manevî sanatlar ise daha çok tezâd ve müraâtünnazîr gibi sade öğelerdir ve hüner gösteren ihâm çeşitleri ele alınmaz.
- 3- Bu devrin sebkinin şiir yapısının önemli araçlarından biri de muvâzeneden (denge) istifade etmektir. Bir beyitte ikinci mısraın konusu, ilk mısradaki kullanılan kelimelerin aynısına dikkat ederek secinin yardımıyla binâ edilir.

Bu üslup, şiiri; şair için kolay, okuyucu için de süslü yapar. Aslında şair, ikinci mısrayı ilk mısraın üzerine bina eder ve ikinci mısraın konusu ilk mısraı takip eder. Bu tertip, şiiri seci (daha çok mütevâzin) ile doldurur. Muvâzene, Sebk-i Türkistânî şairlerinde ve bugüne kadar gelen devirlerin hepsinde kullanılan bir üsluptur. Hatta Melikü's-şuara Bahar'ın şiirlerinde de beytin yapılarından biri bu tarzdır.

- 4- Kafiye ve redif için her ne kadar eskiye gidersek o kadar sadeleştiğini görürüz. Örneğin uzun rediflerden ve doğal olmayan rediflerden istifade edilmez, esasında rediften az istifade edilir.
- 5- Bu devirde tavsifler güçlüdür. Gül çeşitleri, kuşlar, bağ, mey, bâde, yaprak, tığ, gökkuşağı, at vb. tavsifler dakik (çok ince) olarak yapılır ve genel itibariyle tabiat parçaları vasfedilir. Tavsifin en yaygın aracı ise teşbîhtir. Genel olarak doğalcılık, dışavurumculuk ve gerçekçiliğin, bu zamanın şairini tabiat unsurlarını vasfetmeye yönelttiği ve bu durumun da onların dilini birleşik ve ayrıntılı teşbihlere yönelttiği söylenebilir.
- 6- Hissî ve birleşik teşbihler sıklıkla kullanılır. Bu maddeyi önceki maddenin son paragrafıyla birleştirelim.
- 7- İstiare çok yaygın olarak görülmez. İstiaarenin ustası Firdevsî'dir. Usûlen Firdevsî'nin şiirini seçkin yapan şeylerden biri her şeyin teşbihe meylettği sırda onun istiareciliğidir. Zîrâ istiare, teşbihten daha derli toplu ve daha keskindir. Bu sebeple istiare; teşbih, sembol ve istibdâdi yönüyle demokratik bir yöne sahiptir. Bu nedenle sonraları irfânî edebiyatın ortaya çıkmasıyla sembol, istiaarenin yerini almıştır.
- 8- Başlangıçta şiir musikiyle birlikte olduğu için, bugün beğenilmeyen aruz bahirleri görülür. Bu vezinler sonraları terk edilmiştir.
- 9- Sebki Türkistânî/Horâsânî şiirinde dil; sade, doğal, akıcı ve anlaşılması kolaydır. Anlamsal ve hayâlî karışıklıklardan uzak, Arapça kelimeler azdır, var olanlar ise nispeten daha anlaşılırdır. Bunlar sonraki dönem şiirleriyle karşılaştırıldığında her ne kadar ibtidâî kalsa da gözle görülür bir fark ortaya koyabilmiştir.
- 10- Farsça kelimelerin eski, hatta lehçe ve ağızlarda kullanılan şekilleri tercih edilmiştir: bâ=âbâ, nilüfer=nilüfel, zebân=zefân gibi.
- 11- Bu şiirin diğer bir özelliği şairlerin kendi hayat tecrübelerini ve hissiyatlarını şiirlere yansıtmasıdır. Bunlar ister iyi olsun, ister kötü yine de şiirde kendine yer bulmuştur.
- 12- Şiirlerde genel olarak kahramanca bir eda hakimdir. İran millî destanlarına, İslâm'dan önceki kültüre ve inançlara, millî dile yönelme görülür. Buna bağlı olarak Şehname yazıcılığının da arttığını görmek mümkündür.
- 13- Sözcüklerin ve cümlelerin yer yer tekrar ettiği görülmektedir.
- 14- Mısra başlarında atıf vavı kendini gösterir.
- 15- Aruzun henüz tam olarak oturmaması dolayısıyla imâleli kelimeler görülür.

- 16- İrfânî konulara yer verilmezken hamâsî düşüncelerin yoğunlukta olduğu eserler ortaya konulmuştur.
- 17- Farsçada şart ve istimrar ye'sinin sık kullanılması.
- 18- Farsçada ıtlak elifi denilen elifin kullanılması.
- 19- Sıfat ve mevsufun bir çoğulda birleştiği kullanımların şiirde sıklıkla yer alması.
- 20- Sebk-i Türkistânî/Horâsânî şiirinin en önemli temsilcileri ise şunlardır: Rûdekî, Firdevsî-i Tûsî, Şuayb-ı Herevî, Fîrûz-ı Maşrîkî, Vasîf-i Segzî, Gûrgânî, Şekûr-ı Belhî, Şehîd-i Belhî, Revnakî, Unsûrî, Ferrûh-ı Sistânî, Minûchehrî, Esedî-i Tûsî, Nâsır Hüsrev.

Konu açısından Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin kapsamı geniştir. Hamaset ve bezme ilaveten, övgü, zühd ve dinî mazmunlar bu üslupta görülebilir. Neredeyse şiirin bütün şekilleri, Türkistân üslubunda kendine yer edinmiştir. Farsça şiirin iki önemli şeklinden gazel ve kaside içerisinde kullanım bakımından kaside mutlak olarak çoğunlukta. Sebk-i Irakî'de ise tam aksi olarak kasidenin yerine gazel sıklıkla tercih edilir. Usulen Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'de medh ve sitayiş konuları şiirde sık kullanılmıştır.

Son olarak İran'da şiirin öncüleri elbette İslâm'dan önceki döneme döner. Bu şiirlerin vezninin aruz mu yoksa hece mi olduğu hakkında muhtelif görüşler vardır. Bazı araştırmacılar Pehlevî dilindeki şiirin veznini hece ölçüsü olarak kabul etmiştir. Ancak araştırmacıların çoğu Manevî'ye (Mani) ait metinlerdeki şiirin aruz şiirine yakın olduğu görüşündedir (Mütekarib bahri). Savaş mesnevileri daha çok Manevi metinlerinin 12'li hece ölçüsü takip ettiği de dikkat çeken diğer bir husustur.

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'yi üç kavramla özetlememiz gerekirse, bunlar; eski dil, hamâset ve sadeliktir (Semişa 1383/2004: 66-72; Mahcûb 1345/1966: 150-650).





## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE SEBK-İ TÜRKİSTÂNÎ/HORÂSÂNÎ



## 2.1. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin Klâsik Türk Şiirine Etkileri

İlk hicrî asırlardan itibaren gerek Arapça gerekse Farsça eserler veren Türk asıllı bilgin ve şairlerin İslâm dünyasında oluşup gelişen ilmî ve edebî gelişmelere yaptıkları katkıları, dikkate almamak eksiklik kabul edilmelidir. Konumuz itibariyle edebî ürünler ve anlayışlar açısından bu olumsuz durum daha belirgindir (Karaismailoğlu 2019: 55). Öte yandan Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu devletlerinin, zaman zaman çatışarak zaman zaman da anlaşarak idare ettikleri bu bölgelerde dinî, siyasî, ilmî, edebî ve kültürel açıdan önemli iz bıraktıkları açıktır. Hicrî 3. ve 4. (m. 9-11) yüzyılları içine alan zaman dilimi, bilhassa Fars dili ve edebiyatıyla Türk dili, edebiyatı ve kültürü açısından önemli gelişmelere sahne olmuştur (Karaismailoğlu 2019: 56). Bu bağlamda Farsça edebiyatın ilk üslubu sayılan Sebki Türkistânî/Horâsânî akımının klasik Türk şiirine etkisinin araştırılması önemli bir hâl almaktadır.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşunu takip eden ilk 150 yıl ve Dânişmendliler döneminde, Anadolu'da telif edilen eserlerin hemen hepsinin tıp, astronomi, matematik, felsefe gibi aklî ve tabii ilimlere dair olduğu, âlimlerin de bu yönde faaliyet gösterdikleri görülmektedir (Kartal, 2016: 118; Kartal, 2011: 306). Anadolu'da Selçuklu devletinin kuruluşundan sonra yazılan eserler hakkında çok az malumat vardır. Bu devirden bize intikal eden eserlerin en eskileri ancak 13. yüzyıla kadardır. Anadolu'da yaşayan Türk mutasavvıfları, etraflarında mümkün olduğu kadar geniş bir kitle toplamak amacıyla halk dili olan Türkçeye ağırlık verdiler. Anadolu halkı özellikle şiirin ahengi ile veznin ritmik tekrarının insan ruhunda oluşturduğu etki sebebiyle, şiire karşı bir temayül sergilemiş, hatta kendisine aktarılacak her bilginin manzum olarak verilmesini istemiştir (Kartal, 2016: 120). Mevlânâ'da bile her ne kadar nadir rastlansa da bazı Türkçe şiirler görülür. Bu bağlamda Türkistân/Horâsân üslubunun önemli şairlerinden olan Senâî'nin, Ferîdüddin Attâr ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'yi etkisi altında bıraktığını söylemek yerinde olacaktır. Attâr özellikle tema bakımından Senâî'nin tesiri altındayken Mevlânâ da onu bir önder olarak saymıştır (Savi, 2009: 503). Bunun yanında oğlu Sultan Veled'in de Türkçe yazmış olduğu şiirler bu minvaldedir.

13. yüzyılda Acem edebiyatı tesiriyle Anadolu'da "Lâ-dîni/Profone/din dışı" klasik Türk şiirinin de başladığını görüyoruz. Bu sırada Anadolu'nun büyük merkezlerinde geniş ve serbest bir zevk ve sefâhât hayatı ortaya çıkmış, yüksek sınıflar arasında musikiye, şaraba, şiire yönelim artmıştı. Bizans saraylarının eğlencelerine yabancı olmayan Selçuklu hükümdarları daima şaraplı ve sazlı eğlence meclisleri

kuruyorlardı. Moğol tahakkümü altında daha da kuvvetlenen bu hareket, zühdi ve didaktik temayüllere bigâne, aşkı ve şarabı terennüm eden bir şiir tarzı doğurdu (Köprülü 2006: 20). Bu noktada bahsedilen durumun Sebki Türkistânî ile bağlantısı ortadadır. Horasan coğrafyasında sağlanan siyasî istikrar ve ekonomik rahatlamalar müreffeh yaşamın da etkisiyle mutlu bir şiir anlayışı sergilemiş ve gezmek eğlenmek gibi hususiyetler ön plana çıkmıştır. Bu noktada klasik Türk şiiri Dehhânî gibi bir şahsiyeti ortaya çıkarır. Edebiyat tarihçilerine göre Hoca Dehhânî, Farsça *Şeh-nâme*'si yanında Farsça klâsik edebiyatını örnek alan ilk klasik Türk şairi sayılır. Onun şarağ ve sakiden söz eden Türkçe aşk şiirleri, kuşkusuz işret meclisi çevresinden gelen şiirlerdir (İnalcık, 2006: 233). *Dehhânî'nin* şiirlerindeki unsurlar zikredilen üslupla örtüşür. Dehhânî genel olarak rind-meşrep bir üsluba sahiptir. Özellikle tabiat, çiçek ve gül mevsimi bütün canlılığıyla şiire konu olur (Ersoy ve Ay, 2017: 27). Bunların yanında şairin Türkçesi oldukça sade, işlek ve samimîdir. I. Alâeddin, Farsça yazan şairler arasında Hoca Dehhânî gibi Türk şairlerine büyük iltifat gösterirdi. Dönemin büyük şairi Dehhânî, ona sunduğu kasidede “şâhlar şâhının çalgılı, içkili zengin bezmlerini” anar. Bu dönemde işret meclislerinin, saray ve ordu ileri gelenleri ile hükümdar arasında bağları pekiştirmeye vesile olan bir sosyal-siyasi fonksiyonu vardı (İnalcık, 2006: 234). Arapça ve Farsça terkipler oldukça azdır. 106 manzumeden 28 tanesi hece veninin 11’li ölçüsüne denk gelen kısa kalıplarla yazılmıştır. Bu şiirlerde akıcılık, sade ve rahat üslup göze çarpar. Dehhânî'nin Türkçenin zengin atasözü ve deyim örnekleriyle ördüğü mecazlı anlatımı üslubun diğer bir özelliği olarak karşımıza çıkar (Ersoy ve Ay, 2017: 29).

Âşık Paşa'nın yazmış olduğu *Garip-nâme* adlı mesnevisi Anadolu'da eskiden beri rağbet görmüş bir eserdir. Türkçe eser vermeyi şuurlu bir şekilde isteyen ve bunu gerçekleştirme amacıyla Türkçe eserler telif eden şairler millî bir edebiyat çağının açılmasını sağlamışlardır. Bunların başında Gülşehrî ve Âşık Paşa gelmektedir (Kartal 2016: 126). Âşık Paşa, Mevlânâ ve Sultân Veled'in yolunu taklit yoluyla takip etmiş ve Farsça bilmeyen Türklere tasavvuf adabını öğretmek kastıyla eserini kaleme almıştır (Köprülü 2006: 21). Âşık Paşa, yine *Garip-nâme* eserinde Mevlânâ'dan çok istifade etmiş ve onu takdirle anmıştır (Kartal 2011: 345). Âşık Paşa, eserini Türk milleti için yazar. Türkçenin o devirde hor görüldüğünü, Türk dili ile kimsenin ilgilenmediğini, bu durumu Türk milletinin de bilmediğini ve *Garip-nâme* adlı eserini bu sebeple yazdığını, böylece Türklüğün kendi dilinde eserler okuyup hikmetlere ulaşmasını ister (Can, 2007: 2). Bu durum *Garip-nâme*'nin en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Ayrıca eserin dili oldukça sade bir şekilde kaleme alınmıştır. Horâsân menşeli olan şairin, eserini açık, sade ve

anlaşılır bir şekilde nazmetmiş olması Türkistân üslubuyla örtüşen bir hususiyet olarak göze çarpar.

Fatih devrinin önemli şahsiyetlerinden olan Ahmed Paşa sanatkâr olarak da oldukça başarılıdır. Gazel ve özellikle kasidede çağdaşlarına üstünlük sağlamış zarif üslubu, temiz lisanı, zengin hayali sayesinde Şeyhî'den sonra Türk şiirinin en büyük siması olarak telakki edilmiştir (Köprülü 2006: 74). Nitekim Beyânî tezkiresinde Ahmed Paşa için “*evâ'il-i hâlinde vâkî olan eş'âr-ı Türkî âmiyâne olup*” diyerek şiirlerinin orta seviye olduğunu belirtir (Sungurhan 2017a: 23). Kınalızâde de tezkiresinde Ahmed Paşa için “*Bundan akdem şi'r-i Türkî selâset ü nezâketden dûr ve dil-i nâ-kâbilân gibi melâhat u letâfetden mehcûr idi*” (Sungurhan, 2017b: 2017) diyerek Ahmed Paşa'nın şiirlerini nezaket ve letafetten uzak bulur. Âşık Çelebi'nin Meşâ'irü's-Şu'arâ adlı eserinde Ahmed Paşa için “*eş'ârı metîn ve kâ'ide-i nazmı muhkem ü rasîndür. Külliyyete mâlik ve tarîka-i nazmda ibdâ' u ihtirâ' meslekine sâlikdür. Gazelleri üstâdâne ve kasâ'idi hod latîf ü yekdest ve hemvâr u muhakkıkânedür.*” diyerek onun üstâdâne gazellerini övmüştür (Kılıç, 2010: 290). Son olarak Gelibolulu Âlî Kühnü'l-Ahbâr'da “*üslub-ı kasîdede peyrev-i üstâdân-ı mütekaddimîn ve dûrbîn-i Selmân u Zahîrî'd-dîn olâ*” (İsen, 2017: 49) diyerek Ahmed Paşa'da Selmân'ın etkisini ortaya koyar. Bu bilgilerin yanında Ahmed Paşa inançlı bir kimse olmasının yanında dîvânında mutaassıp bir dindar havasına rastlanmaz. Onda din ve dünya, ancak ekseriyetle dünya ağır basmak üzere bir arada yaşar (Tolasa, 2001: 499). Ahmed Paşa şiirlerinde nükte ve latifeye dikkat etmekte ve ahenk üzerinde durmaktadır. Ancak vezin tekniği kusurludur (Tolasa, 2001: 501).

15. yüzyılda Ahmed Paşa'dan sonra yetişen en büyük şair Necâtî'dir. Kasidelerinden ziyade mersiye ve gazelleriyle şöhret kazanan şairde Ahmed Paşa'nın tesiri hissedilir. Fakat hayalinin nezaketi, üslubundaki doğallık, hislerinin samimiliği ve derinliği şiirlerinde daima darb-ı meseller kullanması ona büyük bir şöhret kazandırmıştır (Köprülü 2006: 75). Beyânî tezkiresinde Necâtî Bey için “*Ser-gazel-i dîvân-ı belâgat, beytü'l-kasîde-i mecmû'a-i fesâhat, şu'arây-ı Rûm'un pişvâ vü re'îsi, tevki-i berâ'atun tugra-nüvîsi şâ'ir-i sihr-âferin nâzım-ı adîmü'l-karîndür.*” diyerek şairin şiir yazma yeteneğinden bahseder (Sungurhan, 2017a: 203). Kınalızâde'de Necâtî Bey için “*kümeyt-i eş'âr-ı belâhat-şi'ârı efvâh-ı ashâb-ı belâgatde meşhûr ve ebyât-ı metânet-disârı sudûr-ı erbâb-ı fesâhatda mestûrdur*” (Sungurhan, 2017b: 839) ifadelerini kullanarak onun şiirlerinin fasih olduğunu belirtir. Âşık Paşa ise tezkiresinde Necâtî Bey'in şiiri için “*yekdest ü hemvâr ve nazmı selîs ü çâşnîdârdur.*” (Kılıç, 2010, c2: 850) ifadeleriyle şiirini över. Bunların dışında Latîfî, tezkiresinin çeşitli yerlerinde Necâtî Bey için verilmiş

kıymet hükümlerine de rastlarız. Örneğin Zâtî'den bahsederken “*Merkûm Necâtî'den sonra vilâyet-i Rûm'un üstâd-ı şu'arâsî*” diyerek Necâtî'ye üstatlıkta öncelik tanır. Vasfî maddesinde Necâtî Bey'in şiirinin “*şîrîn, rengîn, reng ü çâşnîde matbû' ve dilpezîr ü âlem-gîr*” olduğunu; Tâli'î maddesinde “*Türkî ibâret*” nazmı olduğunu; Sâfi maddesinde Anadolu şairleri arasında “*mesel-gûyluk*”un evvelâ Sâfi'den sâdir olup sonra Necâtî'de kemal bulduğunu ifade eder (Çavuşoğlu, 2017: 34). Son olarak Necâtî Bey'in şiirleri hakkında tezkirelerin kaydettiği bilgilerden hareketle şiirlerinin genel olarak açık, selîs ve meselli sözlerden müteşekkil olduğunu anlayabiliriz.

16. yüzyılda yaşamış ve en hacimli dîvâna sahip şair olan Edirneli Nazmî'nin Dîvânı'nda da Türkî-i Basît şiirleri dikkat çeker. Arapça ve Farsça terkiplerin neredeyse hiç kullanılmadığı bu şiirlerde sadece Türkçe kelimeler kullanılmıştır. Türkî-i Basît ismi şairin sade Türkçe kelimelerinden oluşan şiirlerine kendisinin verdiği addır (Köksal, 2002: 113). Edirneli Nazmî için Beyânî tezkiresinde “*Lâkin nazmî âmiyâne ve şî'ri miyânedür*” diyerek şiirinin orta seviye olduğunu belirtir (Sungurhan, 2017a: 211). Kınalızâde'de Edirneli Nazmî için kullanılan ifadeler “*âsâr-ı devrân gibi maktûb-ı müstevî ve felek-i atlas gibi nücûm-ı nukatdan sâde vü âzâde ve felek-i sevâbit gibi kevâkib-i 'icâm ile müzeyyen eş'âr dimekle iştihâr bulmuşdur. Lâkin şî'rinde ol denlü hâlet olmayup nazmî mazhar-ı lutf u melâhat olmamışdur*” (Sungurhan, 2017b: 860) minvalindedir. Âşık Çelebi ise “*Kendü dahî dîvân tertîb idüp sanâyi'-i bedî'iyemün her nev'ine kûşîş ve her birinde tab'ın âzmâyîş itmîşdür.*” (Kılıç, 2010, 2c: 883) diyerek Nazmî hakkındaki görüşleri belirtir. Edirneli Nazmî'nin Türk edebiyatı tarihi bakımından asıl önemi, Mecmaü'n-nezâir adlı eseri ve sade Türkçe ile yazmış olduğu Türkî-i basît şiirleridir. Dîvân şiirinin oluşumu sürecinde Türkçe kelimeler aruz ölçüsüne uydurulamadığından bunların yerine Arapça, Farsça kelime ve şekiller kullanılmış, bu dillerden gelen unsurlarla Türkçe, ağır bir dil görünümü kazanmıştı. Bu duruma tepki olarak 16. yüzyılda Edirneli Nazmî, yabancı kelimelerden mümkün olduğu kadar uzak, terkipsiz, teşbihleri Türk zevkine uygun şiirler kaleme aldılar (Özkan, 1994: 451).

16. yüzyılda Bâkî daha gençliğinden itibaren açık tabiatlı, şûh, şen, zarif ve serbest bir şahsiyetti, düşündüğünü hemen dile getirir, en ufak bir nükteyi hangi mecliste olursa olsun sarf etmekten çekinmezdi. Bâkî zevk ve safâ âlemlerinde sıkça bulunurdu (Köprülü 2006: 231). Beyânî, Bâkî için “*eş'âr-ı zarîf*” diyerek şiirlerinin zarif olduğunu ifade eder (Sungurhan, 2017a: 37). Kınalızâde'de Bâkî için oldukça olumlu ifadeler bulunur “*Eş'âr-ı durer-bârî âb-ı revân gibi sâfi vü câri ve ebkâr-ı efkârı huşûnet ü rekâketden sâlim ü ârîdür*” (Sungurhan, 2017b: 222) diyerek onun şiirlerinin akıcılığı ve ahengiyle ilgili

ifadeler kullanır. Âşık Çelebi Bâkî için “*Şi’ri muhkem ü üstüvâr, hemvâr u pür-kâr, rengîn ü çâşnîdâr; elfâzı selîs, ma’nâsı nefîs, nazmı pâk ve mefhûmu sûz-nâkdür*” ifadeleriyle onun şiirlerini övmüştür (Kılıç, 2010: 410). Bunların yanında Bâkî, daha çok gazel şairidir. Gazellerinde İstanbul’un güzellikleri, günlük aşklar, sefa âlemleri gibi dünyevî zevkleri görmek mümkündür. Öncelikle yaşamaya, zevk ve eğlenceye düşkün bir kişilik olduğundan gazellerinde hep bu muhtevayla karşılaşırız. Bâkî’de Fuzûlî’nin derin ve ulvî aşkı yerine beşerî ve zevke dayanan bir aşk vardır. Dîvânı’nda tevhit, naat, münacat gibi dinî konulardaki şiirlerin bulunmaması onun bu yönünü ortaya koymakla beraber bu yolda Nedîm’e öncü de sayılabilir (Durdu, 2008: 33).

17. yüzyılın önemli şairlerinden olan Şeyhülislâm Yahyâ daha önceki asırlarda Necâtî Bey ve Bâkî tarafından temsil edilen “şehir Türkçesi”ni başarıyla sürdürmüştür. Özellikle gazellerindeki duru ve sade Türkçe, türlü söz ve mana sıkıntılarına düşmeden dile hakim, rahat ve rindce söyleyiş ona muasırları arasında seçkin bir mevki kazandırmıştır. Bunun yanında şiirlerinde mahallî unsurlara da yer verdiği görülür (Şentürk ve Kartal, 2015: 469). Yahyâ Efendi için Rızâ tezkiresinde “*Eş’âr-ı dil-pezirleri süh u selîs ü sûz-nâk ve güftâr-ı bî-nazîrleri sîm ü zer-i hâlisü’l-‘ayâr gibi mücellâ vü pâkdür*” (Zavotçu, 2017: 230) ifadeleri geçer. Bunların yanı sıra şair, din ve tasavvuf konularında düşüncelerini sade bir şekilde dile getirmiştir. Tabiat ve tabiatla ilgili unsurlar en genel manada âşıkla ve sevgili ile olan münasebetlerine göre değerlendirilmiştir. Ayrıca bu dîvân klasik Türk şiirinin doğallıktan ve halktan uzak, içine kapalı olduğu yönündeki iddiaların yersiz olduğuna başka bir delildir (Eren, 2004: 490). Yani şair, doğal anlatımıyla sade üslubu birleştirerek edebiyat tarihimizde önemli şahsiyerler arasına girmiştir.

17. yüzyılın diğer bir temsilcisi olan Mâhir’den bahseden kaynaklar, Mâhir’in Dîvânı’nı övgüye değer bulmaktadır. Râmiz, Âdâb-ı Zurafâ’da “*müretteb ve mükemmel dîvânı ve zarîf gazelleri vardır.*” Der (Kayhan, 1999: 5). Şeyhî Mehmed, Vakâyiü’l-Fuzâlâ’sında, “*şiir ve inşâyâ kâdirdi. Mecmûa-i fevâid ü nevâir hoş-tab‘ pâk-nejâd nîk-nefes ü dervîş-nihâd idi. Mâhir mahlası ile müretteb ve mükemmel bir dîvânı eş’âr-ı belâgat-şiarları vardır.*” der (Kayhan, 1999: 5).

Mâhir’in Dîvânı’nda Mevlevî olabileceği hissini uyandıran şiirleri varsa da Mevlevî olduğuna dair açık ve net bilgiler yoktur. Eserinde tasavvufî bilgiler son derece azdır. Var olanlar da yüzeysel ve inancının gereği olarak verilmiş gibi görülür (Kayhan, 1999: 6). Şairin bu özelliği Türkistân üslubunun özellikleriyle de uymaktadır. Bilindiği

üzere Türkistân üslubunda dinî mefhumlar az bulunmakta, var olanlar da bir derinliğe sahip olmamaktadır. Yapılan incelemede Mâhir'in daha çok maddî aşktan ve dünya zevklerinden hoşlanan bir profil çizdiği görülmüş ve bu çizdiği profilin de Türkistân üslubuyla uyduğu gözlenmiştir.

Bilindiği üzere 16. yüzyılda dil oldukça ağır bir hâl almıştır. Böyle bir dönemde Abdullah Mâhir gibi bir şairin dilinin çağdaşlarına göre oldukça sade olması dikkate değer bir durumdur. Kasidelerindeki ağır dil, diğer şiirlerinde, özellikle gazellerinde akıcı bir Türkçeye dönüşür. Şiirlerinde Türkçenin zengin dil hususiyetlerini yansıtmak istemiş; bu nedenle deyim ve atasözlerini yaygın olarak kullanmıştır (Kayhan, 1999: 29). Abdullâh Mâhir için Sâlim tezkiresinde “*ba-mertebe tereddüt ve tarîk-i ‘aliyyenin rütbe-i ‘ulyâlarında ba‘zı mertebe sevdâsıyla kelimât u harekâtından leyte le‘alle şîveleri zâhir olmakla mansıbına irsâl ve gitmesi isti‘câl olunup*” (İnce, 2018: 396) ifadeleri geçer.

18. yüzyıldaki önemli şairlerden olan Nedîm'in dîvânının çeşitli yerlerinde Urfi, Enverî, Nazîrî, Zâhir Faryâbî, Hâfız ve Sa‘b gibi Acem şairleri hakkında takdirkâr ifadeler bulunur (Köprülü 2006: 432). 15. asırdan başlayarak edebiyatımızı dolduran ve önce murabba, sonraları şarkı namını alan tarz, Nedîm'de en büyük üstadını buldu. O devirdeki Mahallîleşme Cereyânı, sade bir lisanla yazılan bu gibi şarkıların çoğalmasına ve bu tarzın moda halini almasına sebep olmuştu (Köprülü, 2006: 434). Bununla beraber Nedîm için Sâlim tezkiresinde “*tâze zebân*” ifadesi geçer. Bununla beraber “*Zebân-ı Türkîde inşâya âgâz etse Veysî-i nâzik-zebânı zamâneye ünsî ve kendüye mahsûs olan edâ-yı dil-pezîr ile bezm-i şu‘arâda terâne-sâz-ı şevk olsa...*” (İnce, 2018: 434) ifadeleri de bulunur. Bunların yanında eserlerinin birçok hususiyetini kendisinden önceki şairlerin ve çağdaşlarının eserlerinde bulmak mümkündür. Fakat o, hayata son derece bağlı oluşu, hayatı bütün zevkleriyle tatmak isteyen neşeli yaratılışı yüzünden kendisini dîvân şiirinin soyut kavramlar dünyasından kurtararak yüzünü gerçek hayata çevirmiştir. O, ilhamını hayattan alarak şiirlerinde yaşadığı hayatın neşe ve zevklerini ve günlük aşk izlenimlerini anlatmış, çevresinin ve devrinin birçok özelliğini geniş ölçüde eserlerinde yansıtmıştır. Türkçe söyleyiş en güzel, en beğenilen biçimini Nedîm'in şiirlerinde bulmuş, kolay ve ahenkli söyleyişi ile eski şiirimizde özel bir üslup yaratmıştır (Mazıoğlu, 2012: 138).

Bu belirtilen hususiyetler bizi mühim bir noktaya ulaştırmaktadır. Belirlenen şairler gerek Horâsân menşeli olmaları gerekse de şiirlerindeki üslup yönleriyle incelenmeye değer görülmüştür. Türkistân üslubunda genel olarak din dışı konuların işlenmesi, açık sade ve anlaşılır bir dilin kullanılması, somutlaştırma ve tabiatın

vasfedilmesi özellikleri ön plana çıkar. Türkistân üslubunun bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda belirlenen şairlerde kullanılan üslubun bu hususiyetlere sahip olduğu görülür. Bir üslubun edebiyata intikali ve o edebiyatın temsilcileri tarafından kabullenilmesi birdenbire olacak bir şey değildir. Her edebî hareket kendine has tekamül seyri içerisindedir. Bu bağlamda Türk edebiyatında Türkistân üslubunun gelişimi ve bünyesinde barındırdıkları, özellikleri İran'dakilerle ters düşen durumlara sahip olabilir. Yapılan incelemelerde tezkirelerde Sebk-i Türkistânî ya da Sebk-i Horâsânî ibarelerine rastlanmaz. Yukarıda da müşahede edildiği üzere belirlenen şairlerin, incelenen tezkirelerde sade dilli ve akıcı bir üslupla şiir yazmalarının belirtildiği görülür. Esasında tezkirecilerin ifadelerinden anlaşılacağı üzere belirlenen şairlerin tezkirelerde farklı bir şekilde ele alınmadığı görülür. Bu durumda Nedîm'in Sâlim tezkiresinde “*tâze zebân*” olarak belirtmesini istisna tutmak yerinde olacaktır.

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî isimlendirmesi çok da geçmişi olmayan bir isimlendirmedir. Bu bağlamda İran'ın ilk dönem şairlerinin bu üslupla özellikle şiir yazmadıklarını, onların şiirlerinin ortak özelliklerinden hareketle bu üslubun ortaya konulduğunu belirtmeliyiz. Dolayısıyla ilk dönem şairlerinin sade bir dille şiir yazmaları, ifadelerinin akıcı ve anlaşılır olması dönemlerin tabii getirisi olarak değerlendirilmelidir.

Üslup tercihini bir medeniyet tercihi olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda bir şair bazı şiirlerinde ağır bir üslup kullanabilir ya da oldukça açık bir ifade tarzını tercih edebilir. Durum bu şekilde değerlendirildiğinde bir şairin hem Hint üslubunu, hem Irak üslubunu, hem de Türkistân/Horâsân üslubunu kullanması doğal bir durumdur. Zira belirlenen şairlerde gözlemlenen sonuç itibarıyla bazı şiirlerin oldukça ağır, bazı şiirlerinse sade ve anlaşılır bir şekilde ele alındığı görülmüştür. Şair bir üslubu benimsediği zaman o üsluptan dışarı çıkmayacağı gibi bu şiir üslubunu sanatına yansıttığı örnekler sınırlı sayıda da olabilir. Yani bir şair birkaç şiirinde değişik üslupların etkisiyle şiir yazmış olabileceği gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Bu durumun en bariz örneği Nedîm'de karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere Nedîm mutluluğu ve hazzı şiirlerinde açık ve sade bir şekilde işlemeyi seven bir şairdir. Onun bu tavrının Sebk-i Türkistânî etkisinden kaynaklandığı açıktır. Ancak diğer taraftan bazı araştırmacıların Nedîm'de tasavvuf aramasına dahi yol açan (Ahmet Talat Onay'dan aktaran Üstüner, 2008) ve Nedîm'in şiir tarzı ve dünya görüşü açısından kafa karşılığına yol açan bazı şiir ve beyitleri de bulunmaktadır. Bu şiir ve beyitlerin sayısı çok olmamakla birlikte Nedîm'in şiiri hakkında ortaya konan görüşlere bir parantez açılma gereği hissettirdiği ortadadır. Ancak bize göre Nedîm şiirlerinde büyük oradan Sebk-i Türkistânî/Horâsânî

şairinin etkisinde kalmış, diğer taraftan belki içinde bulunduğu ruh hali dolayısıyla, belki kısa süreli bir etki nedeniyle Sebk-i Irâkî etkisinde de şiirler yazmıştır. Başka bir deyişle Nedîm gerçekten güçlü bir şairlik yeteneğine sahiptir ve bu özelliği sayesinde bildiği ve beğendiği bir şiir tarzı ya da üslubuna kolaylıkla adapte olup o tarzda şiirler yazabilen bir şairdir. Aslında bu etkinin verilerle ortaya konması neticesinde Nedîm’le ilgili açılmak zorunda kalınan parantez de kapanmaktadır. Kaldı ki Nedîm’de gözlemlenen “üsluplar arası geçişkenlik” özelliği sadece onda görülmez. Örneği Nef’î de belki de Nedîm’den daha fazla üsluplar arası geçiş yapabilmiş bir şairdir. Nef’î’nin şiirlerine bakıldığında Sebk-i Türkistânî, Sebk-i Irâkî ve Sebk-i Hindî’nin etkileri farklı farklı şiirlerinde, hatta bazen bir şiirde birden fazla üslubun etkileri görülür. Tüm bunlar Nedîm ya da Nef’î’de bilinçsiz, gelişine olan özellikler değildir, bilakis gerek Nedîm ve gerek Nef’î şiirlerindeki bu geçişkenliği bilerek gerçekleştirmişler, deyim yerindeyse onların elinde şiir üslupları birer oyuncak gibi kalmış, sözü istedikleri yönden, arzu ettikleri tondan söylemişlerdir.

Türkistân üslubunun en önemli şairlerinin Ferrûhî-i Sistânî, Minûchehrî-i Damgânî, Rûdekî-i Semerkândî, Enverî ve Hâkânî gibi şairlerin olduğu gerçeği göz önüne alındığında bu şairlerin Türk edebiyatına tesirinin bu üslup minvalinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Şairlerin bir kısmının Türk asıllı olmaları ve bu üslubun Türkistân bölgesindeki şairlerden hareketle oluşturulması onun Sebk-i Türkistânî olarak isimlendirilmesine sebep olmuştur. Ancak son yüzyılda İranlı araştırmacıların bu isimlendirmeyi terk ederek Sebk-i Horâsânî isimlendirmesini tercih ettikleri görülür. Bu tercihin sebebi olarak İranlı araştırmacıların Farsça edebiyattan Türk etkisini ya da ismini silme, yok sayma çabası olarak görülebilir.

Anadolu’da Batı Türkçesi geliştikten sonra, Türk şairleri Fars şairleriyle birlikte oluşturdukları ortak mefhumları, şiirlerinde kullanmaya başlamışlardır. Bu mefhumlar bazen Türkçe kelimelerle ifade edildiği gibi Arapça ve Farsça kelimelerle de söylenilmiştir. Meselâ, *had* (yanak) kelimesi Türk şiirinde Türkçe “yanak” kelimesinin yanında Farsça “ruh” ve “ruhsâr”, Arapça “had” ve “izâr” kelimeleriyle de ifade edilmiştir (Kartal 2011: 144).

Özellikle Fars ve Türk şairlerinin, aynı medeniyet dairesine mensup olan insanlar arasında bilinmekte olan bir “kıssa” veya “efsane”yi kaleme aldıkları da görülmektedir. Bu tarz davranışlar ise normal karşılanmalıdır. Çünkü edebiyatta özgünlük, yüzyıllar boyu ne Doğu’da ne de Batı’da önemli bir meziyet sayılmıştır. Edebî bir yapının özgünlüğünü olay örgüsünün yazar tarafından yaratılmış olmasına bağlayan düşünce,

bugün Batı Avrupa’da da gündemden çıkmıştır. Hamdullah Hamdî, *Yûsuf u Züleyhâ*’yı; Şeyhî, *Hüsrev ü Şîrîn*’i; Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*’u... anlatırken esasında bir kurmaca yapmışlardır. Söz gelimi Câmî, *Yûsuf u Züleyhâ* kıssasını yazarken, *Kur’ân-ı Kerîm*’deki Yûsuf Sûresinden ve tefsirlerdeki malumatlardan istifade etmiştir. Nizâmî, Arap edebiyatında Kays’ın şiirleriyle, sonradan bunlara eklenen söylentilerden meydana gelen ve kaynakları efsaneleştirdiği Kays ile Leylâ arasındaki aşk kurmacasını, İran edebiyatında ilk defa kendine göre yeniden anlatmıştır. Yine Nizâmî, kendine ait olmayan Sasanîler döneminin sonlarında doğup İslâmî dönemde ise son şeklini alan *Hüsrev ü Şîrîn* kurmacasını kendine göre yeniden kaleme almıştır. Bu tavrı biz klasik Türk edebiyatında da görmekteyiz. Türk şairleri de esasında kendilerine ait bir kurmaca olmayan ve geçmişten kendilerine intikal eden *Yûsuf u Züleyhâ*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Hüsrev ü Şîrîn* gibi kurmacaları kendilerine müteaddit defalar yeniden kaleme almışlardır (Kartal 2011: 144).

Klasik şairlerimiz, kendi dönemlerinde hiçbir komplekse girmeden artık ortak kültürün bir ürünü haline gelmiş olan çeşitli kıssaları ve efsaneleri yeniden ele alarak yazmışlardır. Bunları yazarken özellikle konu, kullanılan kelime, vezin, kafiye, redif gibi unsurlarda Fars şairlerin tesiri olsa da yine kendi özgünlüklerini ve sanat kudretlerini eserlerine yansıtmışlardır (Kartal 2011: 146).

Bu üslubun Türk edebiyatına intikalini kolaylaştıran etkenlerden bir tanesi de Osmanlı ve İran sahasında yaşanan benzer siyasî ve sosyal olayların ortaya çıkmış olması sayılabilir. Dolayısıyla her iki edebiyat da kendi gelişimleri içerisinde benzer tekamül seyrini izlemiştir. Türkistân bölgesindeki siyasal refahın o dönemin şiirine yansması gibi Anadolu sahasının büyük merkezlerinde, klasik şiirin başladığı dönemde yaşanan – Köprülü’nün ifadesiyle- sefâhât hayatının ortaya çıkmasıyla bunun şiire yansması aynı gelişim seyrinin nişanesi olarak değerlendirilebilir.

Türkistân (Horâsân) üslubunda anlamsal karışıklıklar az, dil akıcı ve anlaşılması kolaydır. Irak üslubunda ise şiirde irfan öne çıkmakta, Hind üslubunda ise anlam daha girift bir hâl almaktadır. Anlaşıldığı üzere Farsça şiirdeki anlam dünyası sadeden girifte doğru bir seyir hâindedir. Klasik Türk şiirinde de durum bundan çok farklı değildir.

Sonuç olarak Türkistân üslubunun birkaç özelliğini bünyesinde toplayan her şairi bu üslubun temsilcisi saymak elbetteki doğru olmayacak bir davranıştır. Bizim değerlendirdiğimiz durum bir şairin şiirlerinde kişisel becerisine göre Türkistân üslubunu, Irak üslubunu veya Hint üslubunu birlikte kullanabileceği gerçeğidir. Örneğin

Mevlânâ'nın Farsça şiirlerinde Irak üslubunu yansıttığı, Türkçe şiirlerinde veya içerisinde Türkçe ibareler bulunduğu şiirlerinde Türkistân üslubunu yansıttığı gözlemlenen başka bir durumdur. Bu durum sonuç bölümünde teferruatlı olarak ele alınacağından şimdilik burada bununla iktifa ediyoruz.

Öte yandan Cafer Mum'un ifadesine göre “*Necâtî Bey, Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'dan tevarüs edip gelen mahallî/folklorik damar Nedîm ile zirveye ulaşmıştır. Bu damarın Nedîm'in şiirinde almış olduğu şekil, 16. yüzyıl Fars şiirindeki vukû-gûyî ile örtüştüğü gibi...*” (Mum, 2006: 119) ifadesi bizim için mühim bir noktadır. Zira bu hususta vukû-gûyîlik kavramı üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Vukû-gûyî, Farsça şiirde bir grup şairin kendi devrindeki şairlerden farklı olarak gazelde sadelik içinde ve edebî sanatlardan arınmış bir dil kullanmak suretiyle, aşk ve âşıklık hallerini gerçekçi bir şekilde, gösterişsiz ve süsten uzak bir tarzda anlatmaları hadisesidir. Yani özetle bu iş, aşk ve âşıklık halleri ile âşık ve maşûk arasında geçenlerin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır. Yaygın bir görüşe göre Vukû-gûyîlik şair Baba Figânî'nin (ö. 925/1519) taklit edilmesiyle ortaya çıkmıştır (Babacan, 2011: 215). Vukû-gûyîliğin ortaya çıkmasının sebeplerinden bir tanesi de o dönem sebk-i Irâkî şiirinin tamamıyla soyut bir hâl almasıdır (Mehdî-Pûr, 1392/2013: 1722). Baba Figânî'nin de tabiat vasfını Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'den almış olduğu (Mehdî-Pûr, 1392/2013: 1724) gerçeği karşısında Türkistân üslubunun vukû-gûyîlik ile arasındaki bağ ortaya konulmalıdır. Zira daha önce ifade ettiğimiz gibi Türkistân üslubunun gerçekçi bir şiir olduğunu, onda zihnî ve hayalî sahnelerin bulunmadığını, somut işlerin inceliklerini dışavurumcu bir şekilde derin hisler, iç dünya, duygular ve ruhî meseleler bulunmadan ifade edildiğini zikretmiştik (Semişa 1383/2005: 64). Bu bağlantılar değerlendirildiğinde Türkistân/Horâsân üslubu ile şiirde Vukû-gûyîlik meselesinin arasındaki muhtemel durumları değerlendirmek ayrı bir araştırma konusudur.

Klâsik Türk edebiyatı araştırmacıları şimdiye kadar, Türk şiirinde Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin etkisi hakkında herhangi bir şey dile getirmemişlerdir. Bu hususta yapılan tek çalışma İsrâfil Babacan'ın *Sebk-i Hindî*'yi konu edindiği doktora tezinde dört sayfalık bir yeri kaplamaktadır. Bu bağlamda önümüzde herhangi bir örnek olmamasının zorluklarını elbette yaşadık. Çalışmamızda evvela bu üslubun özelliklerini ardından da Türk şiirinde hangi hususiyetleri barındırdığını ortaya koymaya çalıştık.

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî hakkındaki en temel özellik dilin sade, açık ve anlaşılır olmasıdır. İncelediğimiz şairler içerisinde tezkirelerden okuduğumuz kadarıyla

şairlerin şiirlerinin bir kısmında sade üslubu kullanmış olmaları bizi bu yönde yoğunlaşmaya itmiştir. Bu noktadaki amacımız iki saha arasında aynileştirme yapmak değildir. Klâsik Türk şiirindeki tabii gelişimi bütünüyle Farsça şiirin etkisine bağlamak elbette doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira bu yaklaşımla, klâsik Türk şiirini kurtarmaya çalıştığımız Farsça şiirin taklidi olması iddiasına hizmet etmiş oluruz. Bizim oturtmaya çalıştığımız düşünce, Türk şiirinin, kuruluşunda ve gelişiminde Türk şair ve yöneticilerinin de büyük katkısı olduğu Farsça şiirle paralel bir dönüşümü kendi içinde, kendi dinamikleriyle geliştirerek bir zemin hazırlamış olmasıdır. Bu bağlamda Türklerin yoğunluklu olarak yaşamış olduğu bölgede ve içerisinde Türk asıllı şairlerin de bulunduğu bir şair kadrosunun temellendirdiği bu üslubun Türk edebiyatı içerisinde değerlendirilmesi tabii bir durumdur. Zira bu üslubun Türk edebiyatına intikalinde dikkat çektiğimiz unsurlar geçerliliğini sürdürmektedir.

Türkistân/Horâsân üslubunda abartılı ve hissî yönler üzerine akılcı ve dengeli yönler hakimdir. Dolayısıyla övgü/medh ve yergi/hiciv de dengeli bir şekildedir. Şiirlerdeki esas konu ise memdûhun medhi, içki meclislerinin vasfı ve maşuktur. Ayrıca islâmî bilginlere, hadislere ve Kur'ân-ı Kerîm'e işaret azdır. Var olanlar da bir derinliğe sahip değildir. Teşbihler, somut benzetmeler ve övgüler mutedil sınırdadır. Belki de o zamanda memdûhun kendisinde var olan sıfatlarla övülmesi medhçiliğin kanunlarından sayılmaktaydı. Şairler, mecliste şiir okuduklarında tabiata aykırı bir benzetmede bulduklarında orada hazır bulunanlar okunan şiiri inkar ederlerdi (Mahcûb, 1345/1966: 149). Bu hassasiyete sahip olan bir üslubun Türk şiiri bağlamında değerlendirilmesi sonucunda incelediğimiz şairlerde de aynı durumun görüldüğü gözlemlenmiştir. Yine incelediğimiz şiirlerde Kur'ân-ı Kerîm'e işaretin Türk şiirinin normal seyri içerisinde değerlendirildiğinde fazla olmadığı gözlemlendiğimiz başka bir durumdur. Var olanlar da yine fazla bir derinliğe sahip olmayan şiirlerdir. Bâkî gibi hayatı boyunca Osmanlı devletinin din ile ilgili en yüksek kurumu olan şeyhülislamlığa gelmek için çaba sarfetmiş birisinin divanında hiç tevhit ve münacaat gibi salt dinî içerikli bir şiire yer vermemesini (Kaplan ve Macit, 2014), toplam 18 yıl 2 ay 25 gün Osmanlı devletinin şeyhülislamlık makamında oturan Şeyhülislam Yahyâ gibi bir insanın da divanında tevhit ve münacaat gibi salt dinî içerikli şiirlere yer vermemesini (Kavruk, 2014) şiir üslubu tercihlerinden başka neyle izah edebiliriz? Bize göre bu iki şairin bu tavrının nedeni kişisel tercihten ziyade benimsedikleri şiir tarzının gerekleridir.

Türkistân/Horâsân üslubunun Farsça şiirde görülen bütün hususiyetlerini klâsik Türk şiirinde görmek elbette mümkün değildir. Örneğin Farsça edebiyattaki

Türkistân/Horâsân üslubunda İslâm'dan önceki tanınmış şahsiyetlere ve Nevrûz merasimlerine rastlamak mümkündür. Klâsik Türk şiirinde de görülen fakat oldukça nadir olan bu durumu genel bir kaide gibi göstermek sağlıklı bir yaklaşım olmayacağından oluşturulan tablonun dışarısında bırakılmıştır.

Öte yandan yine bu üslupta sevgili/maşûk yüksek bir makama sahip değildir. Hatta bazen onun makamı daha da aşağıdadır. Maşuk bazen erkek bazen de köle bir şairdir. Bu sebkî en bariz özelliklerinden olan bu hususiyet klâsik Türk şiirinde aynı şekilde kendine yer edinmemiştir. Esasında klâsik Türk şiirinde maşukun makamı ekseriyetle yüksek bir makamdadır.

Sebkî özelliklerinden olan pendlerin sade ve basit yönlerine sahip olması yine klâsik Türk şiirinde müşahede ettiğimiz durumlardandır. Ayrıca pendler zikredilirken sade bir üslubun kullanıldığı görülmüştür.

### 2.1.1. Fikrî Etkileri<sup>421</sup>

#### 2.1.1.1. Mutluluk ve Haz Duygusu

Siyasî istikrarın sağlanması, başarılı ekonomik ve kültürel faaliyetlerden dolayı bu dönemin şiirinde mutluluk ve haz duygusu hakimdir. Şiirlerde gezme, eğlenme, bağ-bahçe ve bezmden bahsedilir. Bu durumun nedeni Samanîlerden Gaznelilere kadar toplumun elde ettiği zenginlik ve dolayısıyla da şairlerin müreffeh bir yaşantıya kavuşmasıdır.

Samanî dönemi, Farsça edebiyatın yükseliş döneminin başlangıcı olmasıyla birlikte en önemli edebî dönemlerden birisidir. Bu dönemin başlangıcında şairlerin üstadı Rûdekî ve onun akabinde Farsça şiirin diğer iki üstadı olan Firdevsî ve Unsûrî yaşamışlardır. Bu dönemin diğer şairleri de her biri Farsça edebiyat tarihinde özel bir dereceye sahiptirler (Almaz, 2002: 74).

Samanî döneminde Farsça şiir, emirlerin teşviki, Rûdekî, Şehîd-i Belhî ve Bu Şekûr-ı Belhî gibi şairlerin yetenekleri ve Ebu'l-fazl-ı Muhammed bin Abdullah ve Muhammed bin Muhammed bin Abdullah-ı Bel'amî gibi vezirlerin farkındalığı sayesinde

<sup>421</sup> Bu başlık altında "İslâm'dan Önceki Bilginlere İşaret, Hamasi Söyleyiş" başlıkları da bulunmaktadır. Ancak bu başlıkların klâsik Türk şiirinde yoğun karşılığı bulunmadığından dahil edilmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Mahecûb, 1345/1966

süratle kendi gelişimini sürdürdü. Bu devrin şairleri, Farsça şiiri, Arap şiirinin egemenliğinden kurtarmak için çabalaşmışlardır (Mahcub, 1345/1966: 17).

Öte yandan Gazneliler, ülkenin genişlemesi ve saltanatlarının haşmeti açısından Samanîlerin çok üzerinde idi. Yeminü'd-devle Mahmut (İslamiyet'in gelişinden sonraki ilk padişah) kendi saltanatı sırasında (388-421/998-1030) birkaç kere Hindistan'a asker gönderdi ve orada büyük başarılar elde etti. Yapılan bu başarılı seferler sonucunda Hindistan'da bulunan altın, mücevher vb. tüm zenginlik kaynakları oluk oluk Gazne ülkesine akıtıldı (Mahcub, 1345/1966: 135).

Farsçayı resmî dil, Arapçayı ilim dili olarak kullanan Gazneliler döneminde saray, ordu ve halk arasında Türkçe konuşulmaktadır. Devletin en büyük hükümdarı olan Gazneli Mahmut, bir taraftan Hindistan üzerine seferler düzenlerken aynı zamanda şair, sanatçı ve ilim adamlarına büyük önem vermiş, çok sayıda şair ve sanatçıyı sarayına davet ederek eser vermelerine imkan sağlamıştır (Yıldız, 2004: 160).

Yaptığı Hint seferlerinden büyük bir servet elde etmesi, bu yolla hazinenin altın ve gümüşle dolması sebebiyle Gazneli Mahmut kendi sarayını Abbasî halifelerinin sarayı tarzında yaptırmıştır. Bu durum da onun doğu ülkelerinde şöhret kazanmasını sağlamıştır. Gazneli Mahmut işte bu ihtişamlı sarayda birçok şairi toplamış ve yazdıkları şiirler karşılığında onlara sayısız ihsanlarda bulunmuştur. Şairlerin himayesi onun zamanında öyle bir noktaya ulaştı ki rivayetlere göre sarayda dört yüz şair hazır bulunuyordu (Mahcub, 1345/1966: 135).

Bu devirde ilim ve edebiyat alanında büyük şahsiyetler yetişmiştir. İran edebiyatı bakımından Unsûri, Ferrûhî ve Minûçeherî gibi büyük şairlerin yanında Firdevsî'nin özel bir yeri vardır. Çünkü Firdevsî, Arapların İran'ı almalarıyla birlikte millî fikir ve eserlerin unutulmasından sonra ortaya çıkan ilk büyük İran şairidir. Kendisinden evvel Dakîkî ve diğer şairlerin başlayıp yarıda bıraktıkları Şeh-nâme'ye yeniden başlamış ve onu tamamlamıştır. Bu yolla eski destanî hatıraları kayda geçirip canlı tutmuştur (Coşkun, 2004: 46).

Mahmut'un teşvikiyle, şairler her ne kadar teşvik edilirse bu takdir ve şahane hediyeler o kadar Fars dilinin ve edebiyatının gelişmesine sebep oluyordu. Unsûrî, Ferrûhî, Firdevsî gibi büyük şairler onu methetmişlerdir. Sarayında dört yüze yakın şair ve alimin toplandığı, kendisinin de Farsça nesir ve nazım ile meşgul olduğu rivayet edilmektedir (Coşkun, 2004: 47).

Samanî ve Gazneli devirlerinde kültürün ve edebiyatın bu şekilde desteklenmesi haliyle şairin ve şiirin gelişmesine de vesile olmuştur. Bundan dolayı bu devrenin şiiri mutlu bir portre çizmektedir. Mutluluk, eğlence ve bezm meclisleri gibi insanları eğlenceye yönlendirecek bir profil çizilmektedir. Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin ilk hususiyeti olarak değerlendirdiğimiz bu başlık klasik Türk şiirinde de kendine oldukça geniş bir yelpazede yer edinmiştir. Horâsân'la bağlantılı olan şairleri değendirdiğimizde onların da şiirlerinde mutlu bir profil çizdiği görülecektir. Örneğin Dehhânî'nin sanatına değer verilmesi umuduyla Horâsân'dan Anadolu'ya geldiği bilinmektedir (İlaydın, 1974: 765-774). Hoca Dehhânî;

Âkil uş bu gice gel birkaç kadeh nûş eylegil  
N'olur encâmı gözetme gel ferâmûş eylegil

Gider nikâbı yüzünden ki büt-perest olalum  
Müdâm mest gözünden harâb u mest olalum (Ersoy ve Ay, 2017: 27).

Beyitlerinde işin sonunu düşünmeden birkaç kadeh içerek mest olunmasını rindane bir üslupla ortaya koymuştur. Kolaylığı tebliğ eden şair, dertlerin, tasaların unutulmasını tavsiye etmektedir. Yine aynı şairin başka beyitlerinde:

İrdi bahâr u bülbül uş gördi güli hurûş ider  
Irmag akar her taraf çeşme [de] cûş cûş ider

Lâle kadeh alup ele sâfi çemende salınur  
Tan mı salınsa baş idüp bunca kadeh ki nûş ider (Ersoy ve Ay, 2017: 78)

Bu beyitlerde de bahar gelince güli gören bülbülün coşkunuğu ve ırmakların coştığı ifade edilmektedir. Hoca Dehhânî bu beyitlerde mutlu bir profil çizmektedir. Baharın gelmesi, meclisin kurulması, coşkunluk ve mutluluk beyitlere hakim olan unsurlardandır. Yine aynı şairin başka bir beytinde:

İçerem bu gice ta vakt-i seher  
Hassa dildarum elinde ud ola (Ersoy ve Ay, 2017: 100)

Dehhânî bir eğlence meclisi tasvir etmektedir. "Bu gece sabaha dek içerim, özellikle de sevgilinin elinde ud varsa" diyen şair, sevgilinin ud çaldığı bir mecliste sabaha kadar içki içebileceğinden bahsetmektedir.

Gelün iy ehl-i nazar sâgar-ı mey nûş idelüm  
Bu cihân gussaların cümle ferâmûş idelüm

Vaktümüz hoş görelüm çünkü cihân hurremdür  
Sâ'at-i vaktümüzi câm-ıla ber-cûş idelüm (Ersoy ve Ay, 2017: 112)

Dehhânî başka bir beytinde ise bu dünyanın dertlerini unutmak için “Gelin mey içelim” demektedir. Dünyadaki vaktimizi içerek hoş edelim, zira bu cihan zaten mesrurdur diyerek mey meclisinin iyiliğinden bahsetmektedir.

Meclis kim anda şâhid ü şem' ü şarâb ola  
Bâdâm u nukl ü mutrib ü çeng ü rebâb ola

Bir hûnî gözlü sâkî kadeh suna dem-be-dem  
Hoş bûstân u gülşen ü havz-ı pür-âb ola (Ersoy ve Ay, 2017: 112)

Dehhânî yukarıdaki beyitlerde öyle bir meclis düşünün ki içerisinde mumundan şarabına, mezesinden çalgısına ve çengisine kadar her şey olsun ve dahı onda huni gözlü bir saki sürekli olarak mey sunsun diyerek bezm meclisinden bahsetmektedir. Şiirler genel itibariyle pozitif bir şiiirdir. Horâsân üslubunun ilk özelliğinin incelediğimiz ilk şairde tezahür ettiğini görmekteyiz.

Klasik Türk şiirinin kuruluş şairlerinden olan Âşık Paşa'nın da Horâsân'la olan bağlantısı bilinmektedir. Âşık Paşa'nın dedesi Ebu'l-Bekâ Şeyh Baba İlyas b. Ali, 13. yüzyılda Horâsân'dan Anadolu'ya gelerek Amasya'ya yerleşmiştir (Kut, 1991: 1). Âşık Paşa, kurucusu Baba İlyâs-ı Horâsânî olan büyük ve nüfuzlu bir şeyh ailesinin 14. yüzyılın ilk yarısındaki en önemli temsilcisidir. Onun, zamanında Anadolu'da Vefâiyye tarikatının baş sıfatıyla tanınmış bir mutasavvıf olduğu muhakkaktır (Ocak, 1991: 3). Vefâilik tarikatı, 13. yüzyılda Anadolu'da faaliyet gösteren dinî oluşumların arasında yer almaktadır. Anadolu'daki en büyük temsilcisi Baba İlyâs'tır (Uğur, 2020: 103). Mevlana vefat ettiğinde henüz bir yaşında olan Âşık Paşa, *Garîp-nâme* adlı eserinde farklı bir düşünce ve anlayışla, akli yüceltmiş ve Mevlana örneğinde olduğu gibi tasavvuftaki aşk-akıl kavgasını, akıl ve nefs arasındaki mücadeleye dönüştürmüştür. Onun “İslamiyet akılla ayaktadır” anlayışı Horâsân menşeli Razi mektebinin Anadolu'daki etkisini yansıtır. Âşık Paşa bu eserinde akli en yüksek mertebeye çıkarır (Bilkan, 2018: 72).

Begler ü leşker sultân-ıla

Bir niçe gün yöridi seyrân-ıla  
 Gördiler sular akar bir sahrada  
 Geldiler eglendiler ol arada  
 Bakdılar ol sahrayı begendiler  
 Emr kıldı sultân anda indiler (Yavuz, 2000: 98)

Âşık Paşa'nın *Garip-nâme* mesnevisinde geçen bu beyitlerde müşahade edildiği üzere eğlence meclisinin kurulduğu görülmektedir.

Ahmed Paşa bilindiği üzere 15. yüzyıl şairidir. Dîvânında bağ, bahçe, ravza ve bostan denildiğinde umumiyetle sevgilinin güzelliği ve özellikle yüzü akla gelmektedir (Tolasa, 2001: 463). Ahmed Paşa'nın şiirlerinde de sebkin gereği olan mutlu bir hava sezilmektedir. Bağ, bahçe ve bezm de dîvânda görülmektedir:

Geldi bir dem kim bezendi türlü reng ile zemîn  
 Oldı ferrinden bahârun bâg firdevs-i berîn (Tarlan, 1992: 75)

Beyitte görüldüğü üzere baharın bereketiyle birlikte dünya, cenneti bile kıskandırabilecek güzellik kisvesini edinmiştir. Bu mevsimde zemin türlü renklerle donanmış, baharın parlaklığıyla bağ, Firdevs-i berîn görünümünü sunmuştur.

Yüzün gül-zârı şevkından yine mest oldı bülbüller  
 Bahâr u mevsim-i güldür ko huş-yâr olmasun kimse (Tarlan, 1992: 248)

Gülzarın yüz ve yanaktan başka teşbih yapmak amacıyla bir araya getirildiği unsurlardan bir diğeri de sevgilinin güzelliğidir. Bilindiği üzere gülzar, güllerin bulunduğu ve erginliğe ulaştıktan sonra onların toplandığı yerdir. Burada görüldüğü üzere sevgilinin öyle bir güzelliği vardır ki bülbüller bu güzellikten mest olmuşlardır.

15. yüzyıl şairi olan Necâtî Bey, bu başlık altında incelenecek diğeri bir şairimizdir. Şairin şöhret kazandığı dönem II. Bâyezid'in padişahlığı dönemine rastlar. II. Bâyezid tarafından korunmuş olan Necâtî, Şehzâde Abdullah'ın Karaman valiliği sırasında ona dîvân katipliği yapmış, onun vefatından sonra da Manisa'da sancak beyi olan Şehzade Mahmut'a nişancılık etmiştir. Necâtî Bey, Şehzade Mahmut'un sarayında da mutlu günler geçirmiştir (Mengi 1999: 116).

Bihamdillah elem gitdi libâs-ı âfiyet geydün  
 Cihâna dest-i cûdunla biçilsün yeni hil'atler (Tarlan, 1992: 244)

“Hamdolsun ki elem gitti, âfiyet ve sağlık elbisesini giydin. Cihana senin cömertlik elinle yeni elbiseler biçilsin.” İnsanın bu dünyada kaybetmekten en çok korktuğu şey sağlık olmalıdır. Sağlıklı bir kimse ise mutluluk için her şeye sahip bir insandır. Padişahın cömertlik eli ise cihanı adeta bir elbise gibi koruyup kollamaktadır.

Gülşen-i hüsnünde kim tâvûs-ı zülfün bâl açar

Tâli'üm mes'ûd olur bahtum der-i ikbâl açar (Tarlan, 1992: 223)

Beyitte sevgilinin yanağının laleye, saçının sünbüle ve dudağının güle benzemesi gibi güzelliklere sahip olması sebebiyle güzellik çiçek bahçesine benzetilir. Şair bu durumu şu şekilde ifade eder “Zülfünün tavusu senin güzelliğinin gül bahçesinde kanat açar. Talihim mutlu olur ve bahtım ise talih kapısını aralar.”

16. yüzyıl şairi olan Bâkî, birçok yönden klasik Türk şiirinin en önemli şairlerinden biri olarak görülmektedir. Necâtî ve Zâtî'den aldığı unsurları, Nef'î ve Şeyhülislâm Yahyâ ile Nedîm'e ulaştırmıştır. Bu bağlamda incelediğimiz üslup için Bâkî önemli bir konumdadır. Bâkî'de de *Sebk-i Türkistân*'nin hususiyetleri görülmektedir. Bunlardan ilki mutluluk ve hazzı terennüm etmedir.

Yakdılar nergisleri etrâfa saçıldı şerâr

Bâd âteş-bâzlar gibi gül-efşân eyledi (Küçük, 1994: 17)

Beyitte, karşımıza çıkan âteş-bâz tabiri Osmanlı eğlencelerinde sık sık karşılaşılan figürlerden biridir. Ateş oyunları ve havai fişek gösterileri Osmanlı eğlencelerinin vazgeçilmez parçalarıdır. Nergis ise ince yapısı ve sahip olduğu sarı renginden dolayı havai fişekten yıldız saçılmasına benzetilmektedir. Görüldüğü üzere müşahede edilen bir eğlence meclisi beyitte bir nakkaş titizliğiyle işlenmiştir.

Devr-i piyâle devlet-i Cem'den haber virür

Her bir habâbı remz ile bir tâcdârdan (Küçük, 1994: 169)

Cem'in bezm âlemi, o öldükten sonra da devam etmekte ve içerisinde bulunan âşıkların varlığıyla şenlenmektedir. Bu şekilde Cem'in saltanatı da sürmektedir. Kadehin mecliste dolaşması Cem'den haber verirken her bir damlası ise hükümdarın izini taşımaktadır.

İncelenen diğer bir şair ise Edirneli Nazmî'dir. Edirneli Nazmî'nin burada tercih edilmesinin sebebi *Türkî-i Basit* beyitleridir. Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basit

beyitlerinde özellikle Türkçe kelimeleri kullandığı ve mazmunları sade ve basit bir şekilde ifade ettiği görülmektedir. Aşağıdaki beyitlerde içki meclisi ve ondan duyulan hazzın tezahürü görülmektedir:

Gelün yendek içüp ser-hoş olalum  
Anunla hoş geçüp dışlak bulalum

İçüp her çağ bir hoş olalum şen  
Niçe kayguyıla yendek tolalum

Güzeller görmek için serv boylu  
Çemende yana yendek togrulalum

Güzeller zülfine öykündüğüçün  
Saçını sünbülün tel tel yolalum

Kaçub Nazmî yaramaz kimselerden  
Eyü âdemler-ile koşılalum (Üst, 2018: 2306)

17. yüzyıl şairi olan Şeyhülislâm Yahyâ da bu üslup için değerlendirmeye aldığımız şairlerdendir. Zira Yahyâ da Bâkî kanalından bir köprü vazifesi görmektedir. Yahyâ'nın şiirlerinde de mutlu bir hava söz konusudur:

Getür câm-ı sürûr-encâmı diller şâd-kâm olsun  
Tamâm itdi bizi gam sâkiyâ gam da tamâm olsun (Kavruk, 2001: 297)

“Gam bizi tamam etti.” diyen şair gamın da tamam olup bitmesi için sakiye seslenir ve “Ey saki, sevinç sunan kadehi getir” der. Bunun sebebi ise gönüllerin neşeyle dolması içindir. Yani gamın ve kederin bitmesi için şarap dolu bir kadehin sunulacağı bir meclis gerekmektedir. Gamın ve kederin sonlanması için şair adeta bir reçete yazmaktadır: Eğlence meclisleri.

Lâleyi bâgda gördük de açılduk Yahyâ  
Bir kadeh meyle unutduk bu kadar âlâmı (Kavruk, 2001: 455)

Bu beyitte şairin işaret ettiği durum baharın gelmesidir. Lâlenin açmış olmasından baharın gelmiş olduğunu anlayabiliriz. Bu durum da tabiatta oluşan hoşluğun insan üzerinde bıraktığı olumlu etkiyi tetiklemektedir. Baharda oluşan bu olumlu havayla neşeden ve mutluluktan bahseden şairler üzüntüleri ve kederleri bir kadehle def edebilirler.

17. yüzyıl için incelediğimiz diğer bir şair ise Abdullah Mâhir'dir. Şair mutlu bir hayat sürmekte olup ilerlemiş yaşına rağmen eğlence peşinde koşmaktadır. Bu durumdan ve şaraba olan bağlılığından şikayetidir:

Pîrlik hengâmı çattı cümleden el çekmişiz

Dilber ü meyden acebdür Mâhirâ gelmez ferâg (Kayhan, 1999: 273)

Şair kendisine seslenir. Yaşlılık günleri gelip çattı diyen şair her şeyden el çekmiştir. Lakin bir sorun vardır. Şair, güzelden ve şaraptan vaz geçememektedir ve bunun nedenini sormaktadır.

Cihânda tevbe lâzım gelse mümkün cümleden ammâ

Biri meyden biri ol âfetüñ bûs-ı kenârından (Kayhan, 1999: 323)

Şaire göre her şeyden tevbe etmek mümkündür. Lakin bundan istisna olan bazı durumlar vardır. Bunlar şarap ve sevgilinin dudağıdır. Şair, bu iki durumun haricinde her şeyden elini çekebilir. Ancak bir kere dünyaya ait olan bu zevklerden tat alan şair, bunlardan vaz geçemez.

Burada zikredilecek olan diğer bir şair ise 17. yüzyılın önemli şairlerinden olan Nedîm'dir. Nedîm'in şiirde kullandığı dil standart bir görüntü sergilememektedir. Özellikle musammatlarında sade ve anlaşılır bir üslup hakimken gazellerinde ise klasik bir hüviyet göstermektedir. Muhsin Macit, şairi, kendi döneminde mahallileşmenin en önemli temsilcisi olarak kabul etmektedir. *“Onun şiirlerindeki önemli özelliklerden biri de yerlilik merakıdır. Dîvân şiirinde Necati Bey’le belirginleşen, Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ gibi şairlerin eserlerinde mükemmelleşen mahallileşme akımının 17. yüzyıldaki en büyük temsilcisi Nedîm’dir. İfade ve üslupta halk edebiyatına yakınlaşması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden gelen deyimlere yer vermesi, yerlilik arzusunun gösteren unsurlar olarak değerlendirilmektedir.”* (Macit, 2006: 511). Nedîm’i inceleme konusu yapmamıza sebep olan hususiyetler de Macit’in ifade ettiği özelliklerle örtüşmektedir.

Bi-hamdillah Revân alındı zevk ü şevka mu'tâd ol  
 Meserret vaktidir rûh-ı revânım gül açıl şâd ol  
 Dil-i düşmen harâb oldu safâlarla sen âbâd ol  
 Meserret vaktidir rûh-ı revânım gül açıl şâd ol (Gölpınarlı, 2015: 350)

Yukarıdaki şarkıda Nedîm'in ifade ettiği üzere Revan'ın alınması neticesinde duyulan mutluluk göze çarpmaktadır. Revan'ın alınmasıyla birlikte zevke ve şevke alışılması ve artık mutlu olunması gerektiği ifade edilmektedir.

Tezkîr için feth-i Revân ni'meti şükrün  
 Meclisde gerek kim gele helvâ-yı revânî (Gölpınarlı, 2015: 98)

Yukarıdaki beyitte ise Revan'ın fethedilmesinin kutlanması için revani tatlısının mecliste yenilmesi gerektiği espirili bir şekilde ifade edilmiştir.

Bir bezm-i tarabdır ki eger vafına gelse  
 Firdevsî-i Tûsî'nin olur lâl zebânı (Gölpınarlı, 2015: 98)

Bu beyitte ise şair “Bu öyle bir mutluluk meclisidir ki eğer vasfedilirse Firdevsî-i Tûsî'nin dili lâl olur” demektedir.

Sıkılma bezme gel bîgâne yok da'vetlimiz ancak  
 Nedîmâ bendeniz var bir dahı sultânımız vardır (Gölpınarlı, 2015: 258)

Nedîm yukarıdaki beyitte yine bir meclisten bahsetmektedir. Mecliste ise Nedîm ve sultanın kendisi bulunmaktadır.

#### 2.1.1.2. Gerçekçi/Realist<sup>422</sup> Bir Şiir Anlayışı

Sebk-i Türkistânî, gerçekçi/realist bir şiirdir. Bu şiirde sarayın durumu, saray ahalesinin yaşamı, cariye ve köle ilişkileri, eğlenceler ve savaşlar anlatılmıştır. Hatta Unsûrî'nin şiirlerinden bazılarında anlatılan savaş sahnelerinin sanki okuyucu

<sup>422</sup> Realist kavramıyla 19. Yüzyılda Klasisizm ve Romantizme tepki olarak Fransa'da ortaya çıkan Realizm akımını benimseyenlere işaret edilmemektedir. Bu kavram tamamen “gerçekçilik” anlamıyla tezimizde yer bulmaktadır.

savaşın içindeymişçesine gerçekçi bir anlatımla ifade edildiği görülür; onda zihnî ve hayalî soyut çağrışımlar bulunmaz.

Mevlânâ'nın, içerisinde Türkçe bulunan beyitlerinde bu özellik fazla görülmemektedir. Sadece bir beyitte şair,

Ey arslan kılıç me-keş ez behr-i hûn-ı men  
İşket girift cümle-i eczâm mû-be-mû (Şafak, 2008: 10)

İfadeleriyle sevgiliye seslenerek ona arslan lakabını takmıştır. “Ey arslan! kanım için kılıç çekmene gerek yok” diyen şair eklemektedir “Senin aşkından dolayı bütün uzuvlarım kıl gibi aşkla kaplanmıştır.” Beyitteki “me-keş/kılıç çekme” tabiri beyti somutlaştıran en önemli unsurdur. Aynı zamanda beyti oluşturan diğer kelimeler de aşk gibi soyut bir kavramı tamamen somut bir hale getirmiştir.

Sultan Veled'in Türkçe beyitlerinde de bu sebkî özelliğine uygun beyitler karşımıza çıkmaktadır:

Yolumuzu kim urursa ileyimize durursa  
Duravuz çalış kılavuz kılıç uravuz (Şafak, 2008: 32)

“Karşımıza yolumuzu kesip kim çıkarsa onunla durup savaşıyoruz, direnip kılıç sallıyoruz” diyen şair beytinde gerçekçi bir savaş tasviri kullanmaktadır. Yolumuzu kestiklerinde kılıçlarımızı kuşanıp kılıç sallamaya başlarız diyen şair, okuyucunun zihninde durumun canlanmasını sağlamaktadır. Böyle bir durumda şairin zikredilen beyti bu başlık için uygun bir örnek olmaktadır.

Karanu süsü ki durur yolumuzda bizi urur  
Duravuz nûrun süsüyle karanu süsün sıyavuz (Şafak, 2008: 33)

“Karanlık askeri kim ola ki yolumuzu keserek bize saldırınsın? Nûr yani ışığın askeriyle karşı koyup zulmet askerini kırarız.”

Karanu süsün sıyavuz sümüz ile hoş varavuz  
Karanu ile giderken köyünü şarın yıkavuz (Şafak, 2008: 33)

“Karanlık askerini öldürüp askerimizle neşe içinde devam ederiz. Karanlık memlekete girince de onların köylerini, şehirlerini yıkar yok ederiz.” diyen şair birbirini takip eden her iki beyitte de bir savaş resmi çizmektedir. Işığın askerleriyle birlikte olanlar

karanlığın askerlerini ve onların yurtlarını yok eder diyen şair, meramını anlatırken okuyucunun zihninde durumun canlanmasını sağlamaktadır.

Hoca Dehhânî'nin dîvânında da aynı şekilde kullanımlar göze çarpmaktadır. Dehhânî bir meclis tasvirinde bulunur:

Meclis kim anda şâhid ü şem' ü şarâb ola  
Bâdâm u nukl ü mutrib ü çeng ü rebâb ola (Ersoy ve Ay, 2017: 118)

Dehhânî yukarıdaki beyitte bir meclis tasviri yapmaktadır. Bu meclis öyle bir meclistir ki içerisinde mumlar, şaraplar, çalgılar ve çengiler bulunur. Beyitte şahitler sıralanırken âdeta boş bir salon isimler geçtikçe dolmakta ve beytin sonunda ise tekmil halini almaktadır. Artık eğlence meclisi tamamlanmış vaziyettedir. İçerisinde eğlenceyi eğlence yapacak her türden nesne tamam olmuştur. Bundan sonraki iş meclise girip eğlenmektir.

Âşık Paşa'nın Garip-nâme adlı eserinde de savaş tasvirlerinin yansıtıldığı beyitler göze çarpmaktadır:

Dîn kılıcın ellerine aldılar  
Tanrı'ya düpdüz tevekkül kıldılar  
Ol kılıcı saldılar kâfirlere  
Müdde'îye düşmana münkirlere  
Her ki gelüp ol Müselmân olmadı  
Ol kılıçdan bir dem amân bulmadı  
Kimisini kılıçla kırdılar  
Kimisin heybet ile kaçurdılar (Yavuz, 2000: 33-34)

Beyitlerde görüldüğü üzere dîn kılıcını ele alan kahramanlar Allah'a tevekkül etmişler ve bu yolda şehitlik için mücadele etmişlerdir. Kâfirlerle, inkarcılarla mücadele eden kahramanlar onları evvela İslâmiyet'e davet etmişler, Müslüman olmayanları ise amansızca kılıçtan geçirmişlerdir. Kimisini kılıçla yok ederlerken kimileri de kahramanların heybetinden kendileri kaçmaktadır. Şair meramını ifade ederken okuyucunun zihninde de canlanması için buna uygun kelime kadrosunu tercih etmiştir. Şairin başka bir beytinde ise bir eğlence tasviri söz konusudur:

Begler ü leşker kamu sultânıla  
 Bir niçe gün yörirdi seyrânıla  
 Gördiler sular akar bir sahrâda  
 Geldiler eglendiler ol arada  
 Bakdılar ol sahrâyı begendiler  
 Emr kıldı sultân anda indiler (Yavuz, 2000: 98)

Sultanın önderliğinde beyler ve askerler birkaç gün boyunca sahrada yol katetmişlerdir. Bu esnada sahrada suların aktığı bir yer keşfeden askerler mutluluktan bir araya gelerek eğlenmeye başlarlar. Sahrayı gözleyen gözcüler ise burayı beğenince sultanın emriyle orada kurulduklar. Bir akış içerisinde olan anlatımda mısralar adeta okuyucunun zihninde canlanmaktadır. Şairle birlikte o sahraya giden okuyucu, suyu görünce askerlerle birlikte mutluluktan coşmaktadır. Bu da şairin duru anlatımındaki kuvvetinden kaynaklanmaktadır. Okuyucu sahrada seyrederken bir eğlencenin ortasında bulur kendini.

Başlıktaki açıklamaya paralel olarak Ahmed Paşa'nın dîvânında da eğlenceler gerçekçi bir şekilde yansıtılır. Bilindiği üzere eğlencelerde bezm denilen meclisler kurulur ve bu mecliste sevgili, mutrib, yârân ve bol içki bulunur. Bu eğlence zamanı için ise en uygun zaman çimenlerin yeşillendiği, gönül yaylarının gevşediği İlbahar mevsimidir:

Çün oldı mevsim-i ayş ü bezendi bezm-i tarab  
 Tolandı meclisi câm-ı sâlâ ile gilmân (Tarlan, 1992a: 111)

Beyitteki bezmin yeri ve zamanı güzel bir şekilde tasvir edilmiştir. Gerçekçiliği dolayısıyla da okuyucunun zihninde canlanabilmektedir.

Bu bezm-geh içre begenüp raks u semâ'ın  
 Geydürdi sabâ serve yine hil'at-i hadrâ (Tarlan, 1992a: 105)

Bezm içindeki dans hareketleri beğenilen sevgiliye sabah rüzgarı yeşil bir hilat takdim etmektedir. Sema, raks ve yeşil hırka ibarelerinden tasavvufî remizleri yakaladığımız takdirde beyit daha açık bir hâl alacaktır. Ahmed Paşa yine bir bezm tasviri ile karşımızda. Okuyucuyu bezmin içine çeken şair adeta oradaki merasime konuk olmakta ve oradaki raks u semâyı müşahede etmektedir.

Necâtî Bey’de de savaş sahneleri ekseriyetle maşukla olan bağlantısıyla göze çarpmaktadır. Buradaki tasvirler de gerçekçi olması dolayısıyla bu sebkî hususiyetleriyle ortak bir noktada buluşmaktadır:

Bâd-ı murâd ile doludur iki bâd-bân  
Olalı meger sefine-i feth ü zafer nişân (Tarlan, 1992b: 98)

“Murat rüzgarı ile dolu olan iki yelkenli gemi, fetih ve zafer gemisine nişan olmuştur.” Gemiler sayesinde elde edilen fetih ve zaferler neticesinde daha büyük bir güce ulaşan ülke daha ileriye gitmektedir. Beyitte yansıtılan durum gerçekçi bir şekilde ifade edilmesi yönüyle sebkî özelliğini yansıtmaktadır.

Gamze kıl kaşunun ko fitnesini  
Kişver-i cânı kılıcun ile al (Tarlan, 1992b: 303)

Bilindiği üzere “gamze” sadece âşîğın anlayabileceği süzgül ve edalı bakış olarak tasvir edilir. Fakat daha sonra anlam daralmasına uğrayarak sadece yüzdeki çukur anlamını almıştır. Yukarıdaki beyitte de o süzgül ve edalı bakışlarını fitneden azade kıl diyen şair eğer canımızı alacaksan da bu bakışlarıyla canımı al demektedir. Cân ülkesinin başarılı bir kumandanı olan şair savunmuş olduğu gönül kalesini bir nazlı bakış ile teslim etmeyi kabul etmektedir. Zira bütün gönül kaleleri sevgilinin edalı bir bakışı ile fethedilmeye müsait bir hale gelmektedir. Buna ilaveten her cân ülkesi, sevgili tarafından fethedilmeyi istemektedir.

Edirneli Nazmî’de de gerçekçi sahneler göze çarpmaktadır. Gönlüne seslenen şair, kaygılarıyla durmadan yılmadan güreş tutması gerektiğini dile getirmektedir:

İy gönül tut dün gün turma güreş  
Kaygu güreşçileri birle güreş (Üst, 2018: 1610)

Bâkî’nin doğa tasvirleri, kendi bakış açısını yansıtan tematik bir içeriğe sahiptir. Bu içerik, doğal kültüre özgü bir alandan seçilmiş öğelerle eşleştirilmesinden kaynaklanır (Toçoğlu, 2008: 37). Toçoğlu, Bâkî’nin nesiblerinde özgünlük ve güncel perspektiflerini üç başlıkta toplamıştır (Toçoğlu, 2008: 38). Bunlar; A)Askerî nesne ve terimler. B)Devlet ve ekonomiye ait nesne ve terimler. C)Gündelik nesnelere. Bu başlıkların “nesne ve terimleri” yansıtması şairin, günceli yakalamasına yardımcı olmaktadır.

Tagı lup cünd-i sitâ feth oldu mülk-i bâg u râg  
Leşker-i ebr-i bahârî tîr-bârân eyledi (Küçük, 1994: 17)

“Bahar bulutunun askerinin oklarını yağmur gibi yağdırmasının ardından kış askerleri dağılır ve çayır ve çimen ülkesi fethedilir.” Beyitte mevsimle ilgili ögelerin savaşa ait terimlerle eşleştirilmesi göze çarpmaktadır. Eğlence ve savaş kavramlarının tenasüp sanatının yardımcılarıyla birlikte terimsel kullanımları beyte ahenk katmakta ve okuyucunun zihninde canlanmasını sağlamaktadır.

Behrâm eline hançer alup kasd ider yâd hod  
A‘dâ-yı dîn ü düşmen-i İslâm’a intikam (Küçük, 1994: 44)

“Behrâm, eline hançer almak suretiyle din ve İslâm düşmanlarından intikam almak ister.” Sâsâniyân sülalesinden Yezgird’in oğlu olup cesaret ve adaleti ile meşhur olan Behrâm, şiddetli mizacı veya daima yaban eşeği avladığı için yaban eşeği manasına gelan Behrâm-ı Gûr diye şöhret bulmuştur (Onay, 1993: 9). Şair, beyitte Behrâm’ı savaşı kişiliği ile öne çıkartmaktadır.

Benefşe kendüyi zülfüne teşbîh itse incinme  
Ki ol bir şâhid-i kâşânedür bâzâre düşmişdür (Küçük, 1994: 153)

Ahmet Talat Onay “Şâhid-i Kâşâne”yi bir câriye olarak anlamlandırmıştır. Cariye ve kölelerin pazarda satılmasına işaret edilerek beyitte o şekil kullanıldığını ifade eder (Onay, 1993: 447). Bu duruma ilaveten kâşâne, sözlüklerde camekanlı kışlık oda anlamına da gelmektedir. Beyitte değersiz bir güzel olarak görülen menekşenin kendisini sevgilinin saçına benzetmesi bir çeşit densizlik olarak görülmüş ve şair de onu pazara düşmüş bir kaşane güzeli olarak nitelendirmiştir.

Şeyhülislâm Yahyâ da kullandığı mefhum ve mazmunlarla sebkî bu özelliğine şiirlerinde yer vermiştir:

Kul oğlularda da vardur nice efendiler ammâ  
Ne pâdişâh güzeller olur sipâh kolında (Kavruk, 2001: 348)

Askerleri de kendisi gibi benzeri olmayan kahramanlar olan padişah azmettiğinde feleğe süvar olmuş gibidir. Beyitte kullanılan ifadeler okuyucu tarafından zihinde çeşitli şekillerde canlandırılabilir surette vücut bulmuştur. Beyit hakkında daha farklı çıkarımlar yapmak mümkündür. Ancak burada beyit tarihî usullere uygun savaş sahneleri

bağlamında ele alınmıştır. Padişahın süvar olduğu Osmanlı ordusu karşısında düşman ancak titreyebilir.

Eyleyüp şevket ile azm-i cihâd

İtdi i'zâz-ı şer' ü dîn-i mübîn (Kavruk, 2001: 479)

Kılıcından adû amân diledi

Fitneden bahr u ber oldı emîn (Kavruk, 2001: 480)

Bilindiği üzere İslâm'da var olan gaza anlayışı Osmanlı ailesi için de kutsal bir gelenek olarak göze çarpar. Fethedilen yerde fitne ortadan kalkar ve nizam, adaletle sağlanır. Sebkin özelliği ile savaş sahneleri bakımından uyuşan beyit, şairi bu başlık altında değerlendirmemize sebep olmuştur.

İncelenen diğer şair olan Abdullah Mâhir, beyitlerinde kullandığı ifadeler sebebiyle bu sebkî tesirinde olan şairlerden sayılmıştır:

Ey cefâ-cû gelmez oldun bezm-i ayş ü işrete

Hamiyetün kime ey meh işretün kimlerledür (Kayhan, 1999: 211)

Eğlence safalarının değişmez mekanı olan bezm âşıklar için önemli bir mekandır. Sevgilisine seslenen şair, “Ey cefakar, ayş ü işret yani yeme içme meclisine artık gelmez oldun. Kimlerle düşüp kalkıyorsun, kimlerle yiyip içiyorsun” şeklinde sitem etmektedir. Bilindiği üzere sevgilinin olduğu bezm âşık için en çok bulunulmak istenen mekan olarak edebiyatımızda yer almıştır. Burada da müşahede ettiğimiz olay bundan ibarettir. Sevgiliye hesap soran şair onun nerede ve kimlerle olduğunu merak etmektedir. Her ilişkide görülebilecek bir muhabbetle karşımıza çıkan beyit gerçekçi olması sebebiyle bu başlık altında değerlendirilmiştir.

Nedîm'in ifade ve üslupta halk edebiyatına yakınlaşması, gerçek hayattan alınan unsurları kullanması, günlük dilden gelen deyimlere yer vermesi, yerlilik arzusunun gösteren unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Macit, 2006: 511). Onun şiirlerinde Türkçenin güzelliği, Osmanlı yaşam tarzının zevk ve yaşama üslubunun nahif çizgileri görülmektedir (Macit, 2006: 511). Gerçek hayattan alınan unsurları şiirine yerleştiren Nedîm bu noktada Horâsân (Türkistân) üslubuyla buluşmaktadır:

Uşşâkın olsa n'ola fedâ nakd-i cânları

Seyr etmedin mi dünkü fedâyî cüvânları

Şevk âteşine sen de tutuşdun mu ey gönül  
 Seyr etmedin mi dün tutuşan pehlevânları (Gölpınarlı, 2015: 331)

Yukarıdaki beyitte şairin canlı tasvirleri göze çarpmaktadır. Özellikle son mısradaki “Seyr etmedin mi dün tutuşan pehlevânları” ifadesi okuyucunun adeta gözünde canlanmaktadır. Nedîm burada hayalî, kurgu bir olaya değil canlı tasvirlerle gerçek bir olaya işaret etmektedir. Bir başka şiirde:

Binüp sad izz ü nâz ile semend-i şüh-reftâre  
 Güzeller Atmeydânında alır şimdi meydânı

Husûsâ Hazret-i Eyyûb ile meydân-ı Top-hâne  
 Birer takrîb ile elbette cezb eyler cüvânânı

Firâz-ı Üsküdâr’ın bu’dı vardır gerçi kim ammâ  
 Yine inkâr olunmaz Hak bu kim onun da seyrânı

Ya Sa’d-âbâd-ı dil-cûnun efendim sorma hiç vasfın  
 Kulun bir vech ile ta’bîre kâdir olmazam anı

Müferrih gam-zedâ hâtır-güşâ dil-cû vü rûh-efzâ  
 Temâşası muhassal mest ü hayrân eyler insânı

Biçinmiş bağlar ıydıyye cümle fıstıkî atlas  
 Sarınmış başa neftî şâlinı serv-i hırâmânı

Gümüş renginde bir dîbâ biçinmiş cedvel-i sîmîn  
 Velîkin hâre gibi mevci var şeffâf u nûrânî

O dîbâ âb-şârın dahı egninde hemân farkı  
 Bunun mevci biraz sık onun ise kaddi tûlânî (Gölpınarlı, 2015: 52)

Yukarıdaki beyitlerde de Nedîm kelimelerle öyle bir resim çizmiştir ki okuyucular adeta orada kendilerine yer bulmaktadır. Bu beyitlerde okuyucu bazen Atmeydanı’na,

bazen Üsküdar'a gitmektedir, bazen de zamanın meşhur Sadabad eğlencelerine iştirak etmektedir.

Ne münâsib yer durmuş o tavanlı köprü  
Cümle gözden geçirir seyre gelen hûbânı

Pek safâ kesb edecek tekye hele Hayr-âbâd  
Cümle zevk ehli onun zümre-i dervîşânı

Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasf etsem  
Nice ta'bîr olunur çağlayanın seyrânı

Yok bu dünyâda hele Kasr-ı Cinân'ın misli  
Bilmezem var mı cinân içre dahı akrânı

Çeşme-i Nûr ise Nûr âyetin eyler tefsîr  
Cedvel-i Sîm ile bulsa n'ola zîb ü şânı

Gûyiyâ zevk u safâ dahmesine oldu tılsım  
Şâh-ı mârânı aceb o Cisir-i Nûrânî

Pek güzel mevki'ine düştü hele Kasr-ı Neşât

Gerçi kendi küçük ammâ ki büyükdür şânı (Gölpınarlı, 2015: 75-76)

Gerçekçilik konusunda kelimeleri kullanmada uzman olan şair, bu beyitlerde de gördüğü manzaraları kelimelerle nakş etmektedir. Tavanlı köprünün hususiyeti burada dikkatleri çeken bir noktadır. Diğer bir özellik ise çağlayan manzarasını görmeyenlere nasıl vasfedeceğini bilmemesini dile getirmesidir. Ona göre Kasr-ı Cinân o kadar güzeldir ki bu dünyada onun bir benzeri bulunmamaktadır. Şair, okuyucu için adeta o dönemlerdeki manzaraların, yapıların fotoğrafını çekmektedir.

### 2.1.1.3. Sevgili/Maşukun Makamı

Sebk-i Türkistânî'de sevgili, yüce bir makama sahip değildir. Hatta bazen onun makamı âşıktan aşağıdadır. Bu yüzden şair, genellikle ayrılıktan değil vuslattan dem vurur. Bu özellik, sebk-in bariz özelliklerindedir.

Derî Farsçası şiiri özellikle ilk birkaç asırda Arap şiirinin tesiri altındaydı. Araplar ataerkil bir kavimdir ve kadın onların toplumsal yapısı içerisinde erkekten daha alt konumdadır. Sevgili/Maşuk ifadesi daha çok kadın imajı çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Arap şiirinde sevgilinin konumu âşıktan daha alt bir seviyededir. Sebk-i Türkistânî'de sevgilinin makamının âşıktan daha aşağıda olmasının temel sebebi bu bakış açısıyla izah edilebilir (Semişa 1383: 64).

Türk toplumu yerleşik uygarlık ve İslam kültürü çevresine katıldıktan sonra (belki de dinle birlikte getirilen Arap kültürü nedeniyle) kadın, erkekten daha pasif bir hâl almıştır. Kadın, kahramanlık niteliklerini kaybederek bir aşk ve haz konusu haline gelmiştir (Çetinkaya, 2008: 280). İslam kültürü etkisinde gelişen dîvân edebiyatında özellikle 15. ve sonraki yüzyıllarda yazılmış edebî ürünlerde kadın hemen daima kötü imajla yer alır (Çetinkaya, 2008: 284)<sup>423</sup>. Klasik Türk şiirinde görülen Sebk-i Türkistânî şiirlerinde sevgilinin makamının Sebk-i Irâkî'dekine benzer bir anlayışla ele alınması klasik Türk şiirinin başladığı dönemde artık Farsça şiirde Sebk-i Türkistânî'nin etkisini yitirip Sebk-i Irâkî'nin tüm gücüyle arzıendam etmesiyle izah edilebilir. Sebk-i Türkistânî'nin söylem ve anlayışını benimseyen klasik Türk edebiyatı şairleri Sebk-i Irâkî'deki sevgili anlayışını benimsemiş olabilir. Bu da Sebk-i Türkistânî'nin bizde belli yönleriyle Sebk-i Irâkî ile mecz edildiği gerçeğini ortaya koyar.

İncelenen şairlerde ise sevgili yani kadın aşk mercisi olarak göze çarpar ve iyi bir profille karşımıza çıkar. İlk şairimiz Sultan Veled:

Hem sen göresin beni elden varavam bir gün  
Yolda oturam cansız kan ağlayavam bir gün

Ger olmayasın benim tenden çıka tez canım  
Bu kayı beni tuta ansız ölevem bir gün

Süçü içevem süçü deli olavam deli

<sup>423</sup> Detaylı bilgi için bkz: (Çetinkaya 2008).

Nem var verevem yele seni tutavam bir gün

Seni nişe severim yüz can bigi dilerim  
Ola ki kolay gele senin olavam bir gün

Dururvam u ağlarvam oturuban inlervem  
Öyle komaya Tanrı hem ben gülevem bir gün (Şafak, 2008: 27)

Şair burada aşk acısı çekmektedir. Aşkın acısından sürekli ağlamakta olan şair, Allah'tan bir gün güleceği günleri dilemektedir. Görüldüğü üzere burada sevgilisinden ayrı düşen bir insanın çektiği eziyetler çarpıcı bir şekilde ve basit bir kelime kadroysuyla ifade edilmektedir. Yine aynı şair başka bir şiirinde:

Gönlü dilemez ben ne edeven  
Cânı durutmaz ben ne edeven  
Eyttim “içgil sen bu süçüyü”  
Eytti “gerekmez” ben ne edeven

Eyttim bu gece seni kucavan  
Eytti “olmaz” ben ne edeven (Şafak, 2008: 34)

Bu şiirde Sebki Türkistânî/Horâsânî'nin bariz özelliklerinden olan ayrılık değil kavuşma teması işlenmiştir. Şair, sevgilisine kavuşmanın, mutlu sona erişmenin yollarını ararken uğruna şiir yazılan kişi ise ona naz makamından bakıp şairin canını yakmaktadır. Şairin çaresiz çırpınışları bir sonuç vermemektedir. Bu şiirde de görüldüğü üzere kadın, kötü veya uğursuz bir makamda değil sadece sevgilisine naz yapan bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer bir şairimiz ise din dışı klasik edebiyatımızın kuruluş aşaması şairlerinden kabul edilen Hoca Dehhânî'dir:

Niçe ki cevr iderse bize yâr yiridür  
Yâ serzeniş kılur-ısa agyâr yiridür

Işkî odı yüzüm suyını yillere virüp  
Toprak bigi kılursa beni h`âr yiridür

Gözüm elinden işbu gönül közlere düşüp  
Oldı kebâb yansa dahı zâr yiridür

Her kim sunarsa saklamadın elini güle  
Mecrûh ider-ise elini hâr yiridür

Bir kez sınyuban iki kez âşık olanun  
Dök kanını kara yire zinhâr yiridür

Gönlüm kuşu çü dâne görüp düşdi zülfine  
Kaldı olursa dâma giriftâr yiridür

Dehhânî çünkim ol büt-i tersâya gönlüni  
Viridi kuşansa biline zünnâr yiridür (Ersoy ve Ay, 2017: 120)

Hoca Dehhânî, “yiridür” redifli gazelinde sevgilisinin eziyetlerinin kendisine münasip olduğunu dile getirmektedir. Bu durumu çeşitli teşbihlerle ifade eden şair, “her kim sakınmadan elini güle sunarsa, gül de dikeniyile onun elini yaralarsa yeridir” şeklinde ifade etmektedir. Şairin kullandığı kelimeler, gayet sade, açık ve anlaşılır kelimelerdir. Meramını ifade etmede kullandığı kelimeler her tabakadan halkın güçlük çekmeden anlayabileceği kelimelerdendir.

15. yüzyıl şairi olan Ahmed Paşa’da da durum benzer şekildedir. Ahmed Paşa dîvânında sevgili ile ilgili beyitlerin çoğunda, onun vasıflarının işlendiğini görmekteyiz. Bu tip beyitler, sevgiliyi içine alan bütün beyitlerin neredeyse yarısını teşkil eder. Buna göre sevgili acı ve ızdırap verici bir varlıktır (Tolasa 2001: 150). Güzelliğin de idraki bu kabildendir:

Kad kıyâmet gamze âfet zülf fitne hat belâ  
Ah kim ben hüsnünün bunca belâsın bilmedün (Tarlan, 1992a: 211)

Beyitte güzelliğin daha ziyade sahip olunmak için değil de seyir için olduğu ifade edilir. Esasında güzelliğin idraki ve takdiri de yaratılış ve biraz da bilgiye bağlıdır.

Cemâli bağı temâşa içündür ol servün  
Hilâf yok ki olur tâlib-i semer güstâh 142 (Tarlan, 1992a: 132)

Bilindiği üzere bahar, tabiatın en güzel mevsimidir. Güzellik deyince bahar, bahar deyince de güzellik hatıra gelir.

Necâtî Bey dîvânında herhangi bir teşbihe veya mecaza başvurmaksızın doğrudan doğruya anlatılan sevgili, muhtelif beyitlerde birbirine zıt bir özellik yansıtır. Sevgili kimseye baş eğmeyip salına salına yürür; ondaki bu özelliği gören servi de sevgili dururken saba yeline eğilmeye utanır (Çavuşoğlu, 2017: 103). Sevgili de bu hususta âlemi görmemizi sağlayan bir güneş gibidir:

Âlem-i ışık dile gösterdi hüsnün nitekim

Kâinâtı dîdeye mihr-i dirâhşân arz ider (Tarlan, 1992b: 203)

“Tüm varlığı görmemizi sağlayan güneşken senin güzelliğin de aşk âlemini gönle gösterdi.” diyen şair, aşkı, zenginliği ve büyüklüğü bakımından âleme benzetir. Sevgilinin güzelliği de âlemi görmemizi sağlayan bir güneştir. Güneş kendini göstermese kainatı görmek imkansızdı. Bu aşk âlemini de gösteren sevgilinin güneş gibi parlamış olan güzelliğidir.

Câm-ı ışık ile beni sen pîr iken itdün cüvân

Hak Te‘âlâ sen cüvânı göreyin pîr eylesün (Tarlan, 1992b: 340)

“Sen aşk kadehi ile beni yaşlı iken gençleştirdin. Yeter ki seni göreyim de Allah beni isterse yaşlandırsın” diyen şair aslında mühim bir noktaya temas etmektedir. Eğer bir kişi aşk kadehinden içerse yaşı kaç olursa olsun onda bir tazelik ve dinçlik belirir. Gençliğinde olduğu gibi bir enerjiyle dolar. Âşık beyitte sadece sevgilinin yüzünü görebilmek adına yaşlılık günlerine dönmeye razı bir vaziyettedir.

Bâkî’de de durum bundan farklı değildir. Bâkî de sevgilinin makamını aşağıda değil yukarıda gören anlayışa tercüman olan şairlerdendir:

Âb-ı zülâl-i vasluna muhtâc tenhâ dil degül

Hâk üzre kalmış huşk-leb deryâ-yı umman teşnedür (Küçük, 1994: 104)

“Kavuşmanın o tatlı suyuna muhtaç olan sadece gönül değildir. Ona toprak üzerinde dudağı kuru bir vaziyette kalmış olan derya bile susamıştır.” diyen şair sevgiliye kavuşma kavramını işlemiştir.

Pûte-i hicrân içinde sim-tenler aşkına

Gerçi yanur yakılır âşık veli altun olur (Küçük, 1994: 138)

Sevgilinin teninin kokusu misk ve anber kokusu gibidir. Bazen de misk kokusu sevgilinin kokusunun yanında onunla mukayese edilebilecek kıymette değildir. Sevgilinin teni nazik ve gümüş renktedir. Âşık ise bu bedene kavuşmak için göz yaşları döker durumdadır.

Gönül bir nâzûk-endâmın visâli hânın özler kim  
Teni pâlüde-i ter gibi deksen bir zamân ditrer (Küçük, 1994: 137)

Şairin ifade ettiği üzere gönül, güzel vücutlu sevgilinin kavuşma sofrasını özlemektedir. Zira o süzölmüştür ve dokunulduğu zaman pelte gibi titreyip durur.

16. yüzyıl şairlerinden Edirneli Nazmî’de de durum diğer şairlerden farklı değildir:

Sevdüğün kim sala çignetmek için üstüne at  
Sen de gönlünce olup atı önine yüri yat

Sevdüğün kim gele odana sevinc eyle gönül  
Çıkar ol şenlige dülbendüni götür göge at

Sevgüsü birle ki benzüm sararup düşdüm âh  
Sevdüğüm gördi didi kim be bu sayruya onat

Dünyenün ulularına kılı gibi yendek  
Kullug-ıla belüni niçe bir itmek iki kat

Hey begüm Nazmî kulundur sen efendisi anun  
Dile kullan işigünde dile öldür dile sat (Üst, 2018: 637)

Sevgilisinin kulu olmayı göze alan şair, onun sevgisiyle sararıp solmuş vaziyettedir. Sevgilisi odasına gelince sevincinden coşan şair, heyecanından onun tülbentini çıkarıp göge fırlatmaktadır. Meramını böyle açık ve sade bir şekilde ifade eden şairin şiirinde merkez, kadındır.

Âh o güzel kim özenür cân ana  
Olur-ısa cân nola kurbân ana

Özge güzeller arasında bugün  
Gey yaraşur dirler-ise hân ana

Kan yaşımı görse kılıçlar beni  
Şöyle kakır kim görünür kan ana

Gözle gönül göricek ol güzeli  
Sevgü odından göze göz yan ana

Nazmî kim ol güzeli güzel güzel  
Öger o dirse nola yaman ana (Üst, 2018: 372)

Sevgili öyle güzeldir ki canlar ona özenir, meyleder. Hatta canlarını bile vermeyi göze alırlar. Bir de onunla göz göze gelirse onun sevgisinin ateşinden yanar gidersen, şeklinde hislerini ifade ediyor. Hislerini ifade ettiği kelimeler ise gayet sade, açık ve anlaşılır kelimelerdir.

17. yüzyıl şairi olan Şeyhülislâm Yahyâ'da da durum farklı değildir. Güzellik unsurları sevgilide çok ahenkli bir şekilde bir araya gelmiştir. Bunların yanı sıra güler yüz bu âhengi tamamlar. Güzelliğin en tesirli olduğu yer ise insanın gönlüdür. Sevgilide güzelliğin cazibesi gönülde takat bırakmaz (Eren, 2004: 145).

Bâg-ı hüsne kâmetün serv-i ser-efrâz eyleyen  
Ben hakîri sâyeveş hâk ile yeksân eyledi (Kavruk, 2001: 424)

Aşk, güzellik bahçesinde servi gibi dimdik duran sevgilinin yanında bir gölge gibi yerlerde sürünür. Açıkçası hiç hükmündedir. Kadir ve kıymeti yoktur. Yüz de bu bahçenin önemli unsurlarından biridir. Bülbüllerin gül bahçesinde güle meyletmesi gibi âşığın gönlü de sevgilinin yüzüne meyleder. Bu durum karşısında sevgili, gönül kuşunu avlamak için kıvrımlı saçlarını tuzak suretinde ortaya koyar.

Gönüller murgını gûyâ ki sayda dâmlar kurdu  
Cemâli bâğına dil-ber ki zülf-i ham-be-ham dökdi (Kavruk, 2001: 428)

Âşığın gönlü yüksekten uçan bir kuş iken yani kibirli bir kimse iken, sevgilinin aşkı sebebiyle kendini kaybeder ve ayaklar altına düşer.

Abdullah Mahir, beşerî arzularla dolu bir şairdir (Kayhan 1999: 9). Dîvân şiirinin “erişilmez” sevgilisi, Mâhir gibi bir şâirin meclisine gelmekten, onunla konuşup iltifat etmekten, baş başa kalmaktan çekinmez (Karaköse 2007: 155).

Vasla ibrâm eyleyüp sıklet virürsin Mâhirâ  
Sen de yâd itmez misin ey mübtelâ itdüklerüñ (Kayhan, 1999: 279)

“Ey Mâhir” diyerek kendisine seslenen şair bir uyarıda bulunmaktadır. “Kavuşma ısrarıyla sevgiliye sıkıntı vermektensin!”, “Sen de bir âşık olarak yaptığını kabul et.”

Bununla beraber Mâhir, nasıl karakterlerden hoşlanmadığını da belirtmekten çekinmez:

Sevmem o hûn-meşrebi hançeri ala kan ola  
Nûş ide nâz bâdesin âşıkâ bî-îmân ola (Kayhan, 1999: 147)

“Hançeri kanlı olan, naz badesini içip âşığa karşı acımasız olan vahşilerden” hoşlanmaz.

Diğer bir şair ise Nedîm’dir. Nedîm bilindiği üzere zevk ve safa düşkün bir şairdir:

Murâdın anlarınız ol gamzenin iz’ânımız vardır  
Belî söz bilmeziz ammâ biraz irfânımız vardır

O şûhun sunduğu peymâneyi redd etmeziz elbet  
Onunla böylece ahd etmişiz peymânımız vardır

Münâsibdir sana ey tıfl-ı nâzım hüccetin al gel  
Beşiktaş’a yakın bir hâne-i vîrânımız vardır

Elin koy sîne-i billûra rahm et âşıkâ zîrâ  
Beyaz üzre bizim de pençe-ber fermânımız vardır

Güzel sevmekte zâhid müşkilin var ise benden sor  
Bizim ol fende çok tahkîkimiz itkânımız vardır

Kocup her ŧeb miyânın cânına cân katmada agyâr  
Behey zâlim sen insâf et bizim de cânımız vardır

Sıkılma bezme gel bîgâne yok da'vetlimiz ancak  
Nedîmâ bendeniz var bir dahî sultânımız vardır (Gölpınarlı, 2015: 257-25)

Şair, maksadını açıkça ifade ettiği bu gazelinde “o güzel bakışlının maksadını anlayacak kavrama gücümüz vardır. Evet, güzel söz bilmeyiz ama söyleneni anlamada irfanımız vardır” diyerek sevgilisini yüceltmektedir. Daha sonra sevgilisine sitem makamından seslenen Nedîm altıncı beyitte “Ağyar her gece belini sarıp canına can katmakta. Bize de biraz merhamet eyle bizim de canımız vardır” demektedir.

Esdikçe bâd-ı subh perîşânsın ey gönül  
Benzer esîr-i turra-i cânânsın ey gönül

Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi  
Zannım budur ki sen de peşîmânsın ey gönül (Gölpınarlı, 2015: 293)

Nedîm, sevgilinin perçeminin esiri olduğundan sabah rüzgarı estikçe perişan bir hale bürünmekte. Gül mevsiminde şaraba tevbe ettiği için kendinden geçemeyen şair pişman bir vaziyettedir.

#### 2.1.1.4. Abartılı Söyleyiş Yerine Dengeli/Makul Söyleyişler

Sebk-i Türkistânî’de denge ve akılcılık ön plandadır; abartılı ve tamamen duygunun emrinde bir söyleyişten uzaktır. Bu temel kabullerden dolayı örneğin övgü/medh ve yergi/hiciv de dengeli ve akılcıdır. Sonraki dönemlerde görülen gulûv derecesinde övgü ve yergi pek görülmez.

Mübalağa herhangi bir şeyi olduğundan daha fazla veya az gösterme sanatıdır (Coşkun 2007: 163; Uysal 2010: 152; Tahirü’l-Mevlevî 1994: 105). Mübalağa sanatının, özellikle gulûv niteliğinde olanları belagatçılar arasında pek de kabul görmemiştir. Gulûv türündeki mübalağalar, edep dairesinde kalmak, toplum vicdanını yaralamamak, hayale şiddet katarak güzelliği artırmak, teşbih amacının gözetildiğinin açık olması, şart cümlesi ile ifade edilmesi ve mizah amacıyla kullanılması gibi özelliklerden birini taşıdığı sürece makbul sayılmıştır (Bilgegil 1989: 218; Saraç 2007: 220).

Mübalâğa, anlatımın etkisini güçlendirmek, muhatap üzerinde etki bırakmak veya onu ikna etmek amacıyla şairlerin daha çok medhiye, fahriye ve hicviyelerde başvurdukları bir sanattır. Mübalâğa sanatı bir şairin hayal gücünün genişliğini göstermesi bakımından da önemlidir (Çetinkaya 2011: 41; Dilçin 2005: 447; Külekçi 1995: 149).

İlk örnek Mevlana'dan. Şair, geciken oğlanı eve çağırır. Yol bulamazsan da dağdan dağa gezerek gel der. Oğlanın yol bulamazsa dağdan dağa gezerek gelmesi gulüve varmadan yapılmış bir mübalâğa sanatıdır:

Geçkinen oğlan odaya gelgil  
Yol bulamazsan dağ dağ gezgil (Şafak 2008: 2)

Bir başka beyitte yine Mevlana, oğlanı aya ve güneşe benzereterek bî-neşe değil bî-neşe olarak beklemektedir:

Ay bigi sensin gün bigi sensin  
Bî-meze gelme bî-meze gelgil (Şafak 2008: 3)

Sultan Veled ise sevgilinin yüzünün parlaklığının güneşten mi yoksa aydan mı olduğunu kestirememiş bir vaziyettedir. Sevgilinin öyle gamzeli bir bakışı vardır ki gözlerinden akan mana denizi adeta şairin canını almaktadır:

Senin yüzün güneştir yoksa aydır  
Canım aldı gözün dahı ne aydır? (Şafak 2008: 37)

Sultan Veled başka bir beytinde sevgilisine seslenmektedir. Ayı ve güneşi kendisine köle edinen sevgili şairin de canını almıştır. Sevgili de şaire sürekli naz makamından bakmakta ve gözlerini ondan kaçırmaktadır. Sitem makamından seslenen şair, bana bir kere baksan senden ne eksilecek? sorusunu sormaktadır. Sevgilinin ayı ve güneşi kendisine köle edinmesi mübalâğadır:

Ey ay u güneş kulun aldın canımı bugün  
Ger bir bakasın bana eksik ne ola senden (Şafak 2008: 47)

Hoca Dehhânî dîvânında kullanılan mübalâğa sanatında bir denge söz konusu değildir. Sevgilisinden ayrı düşen âşğın gözyaşlarının vasfı dikkat çeker:

Hecrinde gözlerüm yaşı bu resme kim akar  
Yir yüzünü dutarısa tûfân yiri durur (Ersoy ve Ay, 2017: 75)

Sevgili, aşkı uğruna o kadar gözyaşı dökmüştür ki yeryüzünü adeta gözyaşları kaplamıştır. Sevgilinin gözyaşlarını harekete geçiren nesne ise sevgilisinin resmidir. Sevgili gözyaşlarını sevgilinin resminin üzerine akıtmaktadır. Başka bir beyitte de yine mübalağa sanatının aşırılığı göze çarpmaktadır:

Feryâd ki cânuma benüm kirpügi okı

Bin yara urur günde ki bir yâra gözükmez (Ersoy ve Ay, 2017: 82)

Sevgilinin kirpiklerinin okları bilindiği üzere âşığın sinesinde yaralar açmakla meşhur bir nesnedir. Beyitte yine aynı durum söz konusudur. O kirpiklerin öyle bir hikmeti vardır ki günde bin kere sinesine çarpan o oklar dışarıdan hiçbir yara açmadan sevgilinin içini parçalamakta ve feryat etmesine sebep olmaktadır.

Âşık Paşa'nın Garip-nâme'sinde zikre kabil derecede mübalağa sanatı göze çarpmamaktadır. Bunun sebebiyse eserin baştan başa okuyucuya nasihat veriyor olmasıdır. Nasihat veren eserlerde mübalağa sanatı sık karşılaşılan bir durum değildir. Var olan sanatlar ise diğerlerine nazaran bir nebze hafif kalmaktadır:

Âşık oldı gitdi cümle cân u dil

Kaldı hayrân u dükendi kâl u kîl

Hem-nişînler bildi Mecnûn hâlini

Âleme fâş itdiler ahvâlini (Yavuz, 2000: 332)

Bütün herkesin içten bir şekilde hayran olduğunu belirten şair, sözlerin ise hayranlıktan dolayı tükendiğini belirtmektedir. Mecnun'un halini ancak onun durumunda olanların anlayacağını dile getirirken bu durumu ise âleme açık ettiği ifade edilmektedir. Beyitlerde görülen mübalağa sanatı ise gülüvv suretinde olmayan mübalağalardır.

Ahmed Paşa'da bazı münferit beyitler, kıtalar ve tarihler dışında hiçbir devlet adamı veya saray mensubu için kaside veya onun benzeri bir şiir yazılmamıştır. Bunun izahı ise şairin hayatında ulaştığı siyasî ve içtimaî mertebelerdir (Tolasa, 2001: 105). 15. yüzyıl şairi olan Ahmed Paşa'da da mübalağa sanatı görülür. Fakat burada da bir denge söz konusu değildir:

Hüsrevâ pâdişehâ cûdunı dil şerh edemez

Gerçi medhinle dolar defter ü dîvân-ı kerem (Tarlan, 1992a: 86)

Cem Sultan'a övgüler düzen şair, onun cömertliğini açıklanmayacak bir surette görür. O kadar çok iyiliği, güzelliği vardır ki onun kereminden dîvânlar, defterler dolar.

Kaddini medh eylemekden Ahmed'i men' eyleme

Ol garibi dogru yoldan ırma yâ hâdî's-sübül (Tarlan, 1992a: 206)

Ahmed Paşa'ya ait olan gazelin mahlas beytinde şair, sevgilinin boyunu posunu övmek istemiştir. Sevgilinin ise kendisini bundan men etmesinden çekinmektedir.

Necâtî Bey de bu hususta incelenen diğeri bir şairdir. Necati Bey'de de övgüde ve yergide durumun biraz gulüv suretinde ele alındığı görülmüştür:

Bahâr-ı adli ile rûy-ı âlem

İrem gül-zârı gibi tâze vü ter (Tarlan, 1992b: 70)

“Adaletin baharı ile yeryüzündeki İrem bahçeleri gibi taptaze olmuştur.” Bahar mevsimi geldiği zaman yeryüzü neşe ve mutluluk ile dolar. Padişahın adalet eli de tıpkı bahar gibi insanlar arasında huzur yaratır. Osmanlı ülkesi de, padişahın adaleti sebebiyle güzel bir İrem bahçesine benzetilir.

Bâkî'de de durum diğeri şairlerden farklı değildir. Abartıların gulüv suretinde görüldüğü müşahede edilmiştir. Dîvânda Hüsrev-i Pervîz daha çok Şîrîn'e olan aşkı dolayısıyla zikredilir. Bunun dışında Hüsrev'e Sultan Süleyman için yazmış olduğu bir kasidede övgü unsuru olarak yer verilmiştir:

Şâh-ı Cemşîd-haşem Husrev-i hurşîd-alem

Ser ü ser-dâr-ı ser-efrâz-ı selâtîn-i zamân (Küçük, 1994: 6)

Bâkî, kimi gazellerinde mahlas beytinden sonra devrin hükümdarına övgülerde bulunmuştur. Bu gibi beyitlerde devrin sosyal yaşantısından ve zenginliğinden izler bulmak mümkündür:

Ey aslı pâk nesli güzîn zübde-i halef

Virdün cihâna şems-i münevver gibi şeref (Küçük, 1994: 178)

Sultân Murâd-ı tâc-ver fermân-revâ-yı bahr u ber

Sâhib-kırân-ı dâd-ger şâhenşeh-i âlî-nazar (Küçük, 1994: 109)

Edirneli Nazmî, Türkî-i Basît beyitlerinde mübalağa sanatından oldukça istifade etmiştir. Aşağıdaki beyitte şair, öyle bir âha sahiptir ki başı adeta dumanlı yüce bir dağa dönmüştür. O kadar göz yaş dökümüştür ki durum, iki bardağı dolduracak vaziyettedir:

Başum âhumla dumanlı yüce bir taga dönmüşdür

Gözüm yaşumla su tolmış iki bardaga dönmüşdür (Üst, 2008: 937)

Edirneli Nazmi, sevgilisine öyle bir âh etmektedir ki bu âhı duyan köpekler, eşekler ve enikler ona kulak kabartırlar. Âhının kıvılcımları ise âdeta bayramda atılan fişekler gibidir:

Kötekler irişen yirler kötekler  
Aseslerdür katı iti köpekler

İşidüp âhumı kulak kabardur  
Ne denlü olsa enükler eşekler

Kıgılcımlarla âhum başum üzre  
Görinür gül gibi güzel çiçekler

Kıgılcımlarla yâre karşı âhum  
Atılır sanki bayrâmda fişekler (Üst, 2008: 1038)

Şair bir başka Türkî-i Basit gazeline yârine sitem makamından bakmaktadır. O kadar çok ağlamıştır ki ağlamaktan göz yaşları adeta bir deniz hüviyeti kazanmıştır. Sevgilisinin yüzünden o kadar çok dert tasa çekmiştir ki yüzünde bet beniz kalmamıştır:

Aglamakdan yaşum oldı bir deniz  
Yâre yoldaşlar bu derdüm bir deniz

Tasa çekdürür bana her çag o yâr  
Bende oldur kalmadugı bet beniz (Üst, 2008: 1441)

Şeyhülislam Yahyâ'da da mübalağa sanatı gulüv suretinde akseder:

Ol devha-i sa'âdet u ikbâl kim anun  
Hoş-hâl sâyesinde cihân u cihâniyân (Kavruk, 2001: 5)

Bu beyitte Sultan II. Osman'ın zamanından bahsedilir. Devlet, onun baharıyla sevinir. Saadet ve ikbalde de ulu bir ağaca benzer. Bu ağaç öyle bir ağaçtır ki dünya ondan hoşhal olmuştur.

Şükr kim ehl-i dili Hazret-i Sultân Murâd  
İşiginde kul ider rütbe-i vâlâya çeker (Kavruk, 2001: 99)

Sultan Murat için yazılmış olan beyitte padişah, gönül ehlinin yardımcısıdır. Onları yanında konumlandırarak yüksek rütbelere getirmek suretiyle şâd eder.

Abdullah Mâhir'in hicvi saçmalamaktan uzak, edebî bir daire içindedir. Şiirde rakipleri ise Tâhir ve Vecdî'dir. Devrin modası olan polemiğe girme işi şair Mâhir'de de görülür. Aslında bu tür polemiklerle bir nevi hiciv dile getirilmiş oluyor:

Mürde diller çeşm-i zâhir-bînini bînâ sanur  
Ehl-i Vecdî kendi gibi cümle nâ-bînâ sanur (Kayhan, 1999: 314)

“Katı gönüller, onların gözünü görür sanır. Vecdî taraftarları ise kendi gibi herkesi görmez, kör sanır.” diyen şairde Vecdî'ye bir çeşit sataşma söz konusudur.

Nedîm de mübalağa sanatından oldukça istifade etmiş bir şairdir. Ondaki mübalağa ise zaman zaman akıl dairesinde iken zaman zaman da olağanüstüdür. Örneğin aşağıdaki beyitte Nedîm, rüzgarın soğukluğunu vurgulamak için, ateşte yaşayan bir hayvan olan semenderin bile donacağını söyler:

Uçar soğuktan efendi semender âteşte  
Bir iki gün dahi böyle eserse bu sarsar (Gölpınarlı, 2015: 54)

Bir başka beyitte ise şair, mübalağada aşırıya giderek onu gulûv suretinde kullanmıştır. Henüz doğmamış bir çocuğun bile Ali Paşa'nın fermanına mahkum olduğunu, fermanı rüyasında gören hamile bir kadının çocuğunun da güvercin yavrusu gibi boynunda halka ile doğacağını söyleyerek belirtmiştir:

Beçe-i fâhteveş zâdesi tavk ile dogar  
Görse fermânını h'âb içre zen-i âbisten (Gölpınarlı, 2015: 5)

Hiç alınamaz denilen Alamut kalesini ele geçiren Hülagü Han ve Moğol ordusu, Nedîm'in şiirine mazmun olarak girmiştir. Tahammül mülkünü, Alamut kalesine benzeten şair, tahammülünü yıkan sevgiliyi Hülagü Han'a benzetmiştir. Bilindiği üzere Alamut kalesi, içerisindeki tüneller barut ile doldurularak havaya uçurulmuştur. Şair devam etmektedir; barutun patlamasını da sevgilinin dünyayı yakmasına benzetir:

Tahammül mülkünü yıktın Hülagü Han mısın kafir  
Aman dünyayı yaktın ateş-i suzan mısın kafir (Gölpınarlı, 2015: 267)

Dîvân şiirinde sevgilinin gözü, gamzesi ve saçı cadılık hususiyetlerine sahiptir. Şair aşağıdaki beyitte bunlar içerisinden saçı kullanır. Sevgilinin âşığı kendisine bağlama vasıtalarından biri saçtır. Saç bazen kement olur âşığın boynuna dolanır, bazen de onun kuşa benzeyen gönlünü ağına düşürür. Şair, şiirimizde olan bu duruma fevkaladelik yüklüyor ve bunu sevgilinin cadılık kabiliyetine atfediyor. Bu fevkaladelik gönlün ateş olma keyfiyetidir. Zira aşk, ateştir, gönül de aşka mahal olmak itibarıyla ateş kesilir. Sevgiliye seslenen şair, kakülleriyle sonunda kendisini esir ettiğinden dem vurur ve sen nasıl bir cadısın ki kıllarla ateşi bağlayabilme gücüne muktedirsın diye sorar:

Âkıbet gönlüm esîr etdin o gîsûlarla sen

Hey ne cādûsun ki âteş bağladın mûlarla sen (Gölpınarlı, 2015: 30)

#### 2.1.1.5. Soyut İfade Yerine Somutlaştırma

Sebk-i Türkistânî'nin üslup özelliklerinden bir tanesi de soyut duygu ve kavramların daha çok somutlaştırılması eğilimidir. İç dünya, derin hisler, duygular, heyecanlar ve ruhî meseleler şiirde çok fazla görülmez, görüldüğü noktalarda daha çok somutlaştırma eğilimi söz konusudur.

Klâsik Türk şiiri, varlığını devam ettirdiği asırlar itibarıyla Türk kültürü açısından önemli bir kaynak durumundadır. Bilindiği üzere, klâsik Türk edebiyatı şairleri için kainattaki soyut, somut akla gelebilecek her şey, şiirde kullanılabilecek zengin bir malzeme olma hüviyeti taşımaktadır (Dilçin, 1999: 619; Şentürk, 1993: 8). Soyut kavramları somut nesnelere ifade etme kolaylığı bütün dillerde olduğu gibi dilimizde de var olan bir olgudur. Bu mantık, dîvân şiirinde de sıklıkla ifade edilen bir tarzdır (Yıldırım 2002: 216).

Şair için dış dünyadaki her nesne veya her olay, kendi duygularını anlatabilme noktasında somut bir örnektir. İyi bir gözlemci olan klasik dönem şairleri, günlük hayatımızda yaşanan herhangi bir olayın vasfını pekala yapabilirler. Zaten dîvân şiirinde soyut kavramların daha somut nesnelere ifade edilmesi, her şairde ve hemen her devirde görülen bir hadisedir.

Bu bağlamda inceleyeceğimiz ilk şair Mevlânâ'dır.

Ay bigi sensin gün bigi sensin

Bî-meze gelme bâ-meze gelgil (Şafak, 2008: 3)

“Sen ay gibisin, güneş gibisin. Neşesiz gelme geleceksen neşeli bir şekilde gel.” diyen şair sevgilisinin güzelliğini aya ve güneşe benzetir. Bu durumda şair, her daim görme fırsatını bulamadığı sevgilisini sürekli gördüğü nesnelere benzeterek onu somutlaştırmıştır. Başka bir beyitte:

Okçulardır gözleri hoş neşe ol kaşları  
Öldürür yüz sü eri kimdir ol Alparslan (Şafak, 2008: 5)

Yukarıdaki beyitte de o muhatabın nazarı okçulara benzetilmiştir. Kaşları ise ne güzel bir şeydir. O kaşlar ki yüz askeri bile öldürebilir. Acaba o Alparslan kimdir? Bu beyit yirmi dört beyitlik gazelin on yedinci beytidir. Mevlânâ, bu beyitte Şems’i ünlü Türk hükümdarı Alparslan’a benzettiği için beyti de Türkçe söylemiş olmalı (Şafak 2008: 5). Beyitte muhatabın gözlerinin okçulara benzetilmesi somutlaştırma örneği olarak göze çarpmaktadır.

Mevlânâ’nın oğlu Sultan Veled’in de Türkçe şiirlerinde somutlaştırmalar göze çarpar:

Senün yüzün güneştir yoksa aydır  
Cânım aldı gözün dahi ne aydır? (Şafak, 2008: 37)

“Senün yüzün acaba güneş midir, yoksa ay mıdır? Allah aşkına gözlerin ne söylüyor? Canımı aldılar” diyen şair, sevgilinin yüzünün güneşe mi yoksa aya mı benzediği hususunda bir ihtilafa düşmüştür. Zira ikisi de göz alıcı derecede parlak nesnelere. Sözleri ise ayrı bir dünyadır ki adeta şairin canını almaktadır. Beyitte, sevgilinin nazarının güneşe ve aya teşbih edilmesi somutlaştırma örneğidir. Yine aynı şiirin beşinci beytinde de somutlaştırmaya başka bir örnek teşkil eden durum vardır:

Kon savaşı siz bugün/ Şeytan başın döğün  
Süd bigi vü bal bigi hoş/ Karılın birbir ile (Şafak, 2008: 37)

“Bugün (aranızdaki) savaşı bırakın, Şeytan’ın başına vurun. Birbirinize süt ve bal gibi, güzelce karışın.” Soyut bir kavram olan Şeytan’ın başına vurma eylemi soyut bir kavramın somutlaştırılması adına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Bu başlık altındaki üçüncü şair Hoca Dehhânî’dir. Hoca Dehhânî’nin şiirlerinde de somutlaştırma görülmektedir:

Ger dilersen ki revnakı gide gülün bugün

Aç gonca bigi agzunu iy gül-izâr gül (Ersoy ve Ay, 2007: 117)

Klasik Türk şiirinde ekseriyetle gonca, ağza teşbih edilir. Bilindiği üzere goncanın açılması gülün sırlarının ifşa edilmesi anlamına gelir. Gül açıldığında onun kokusu da ortaya çıkar. Bu durum da sevgilinin ağzını açıp konuşmasına teşbih edilir. Yukarıdaki beyitte de esasında bu durum ele alınmıştır. Sevgilisine hitap eden şair “Aç o goncaya benzeyen ağzını ey gül yanaklı sevgili, aç ki esas gülün parlaklığı ortadan kaybolsun” demektedir. Sevgilinin ağzından çıkacakları gonca kokusuna benzetilmesi somutlaştırma adına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Kan dökülür gözüm ü gönlüm arasında müdâm

Gözün-çün ya'nî kanda mest olursa ceng olur (Ersoy ve Ay, 2007: 110)

Gözüm ve gönlüm arasında sürekli kan dökülür diyen şair, soyut olan gönül kavramını somutlaştırır.

Âşık Paşa'nın Garip-nâme'sinde de somutlaştırma türünden örnekler karşımıza çıkmaktadır:

Sende şâdî kopduğı ol nûr gibi

Kaygu bulıt göz yaşı yağmur gibi (Yavuz, 2000: 69)

Bilindiği üzere Garip-nâme nasihat türünden bir eser olup baştan aşağı nasihatler ile örülüdür. Yukarıdaki beyitte de kaygının buluta teşbih edilmesi somutlaştırma adına güzel bir örnektir. Başka bir örnekte de somutlaştırma görülür:

Eyle kim elde kılıç dutmuş gibi

Baksan ol Mirrîh'e benzer tertîbi (Yavuz, 2000: 243)

Fârisîler Mars, Mirrîh veya Merih'e Behrâm adını vermişlerdir. Mirrih yani Behrâm'ı her “*Şemsî ayın yirminci gününde işleri görmeye, işleri yoluna koymaya memur edilmiş bir perî*” olarak kabul etmişlerdir (Onay, 1993: 357). Öte yandan koç burcunu temsil eden bir gezegendir. Yukarıdaki beyitlerde kendisine benzetilen olan “kılıç” ve “Mirrîh” somutlaştırma adına örnek teşkil etmektedirler.

Ahmet Paşa Dîvânı'nda da teşbih unsuru olarak sevgilinin somutlaştırıldığı görülmüştür:

Cemâli bâğı temâşa içündür ol servün

Hilâf yok ki olur tâlib-i semer güstah (Tarlan, 1992a: 132)

Güzelliğın bağı teşbihi, muhabbetin meyvaya, sevgilinin saçının sünbüle, boyunun serviye, çenenin elmaya teşbihi dolayısıyladır. Bahar tabiatın en güzel mevsimidir (Tolasa, 2001: 141). Eski edebiyatımızda güzellik denildiğinde akla gelen şeylerin başında bahar gelmektedir. Güzellik ve bahar sıklıkla birlikte kullanılan ifadelerdendir. Beyitte de sevgilinin cemali bağı temaşa içindir diyen şair, açıklamayı destekler mahiyettedir. Sevgilinin güzelliği bağı, bahçeye ve bahara teşbih edilerek somutlaştırılmıştır.

Hey kıyâmet enegün çâhına cân tolduğı için

Cân saçar silkinecek her yana zülfün reseni (Tarlan, 1992a: 265)

Saçın ipe teşbihinde çeşitli benzetme yönleri bulunabilir. Genellikle suçluları cezalandırmada bir aracı görevinde kullanılır. Ayrıca saç, can ve gönlün biriktiği hatta çok olmaları dolayısıyla birer ipe dizilmiş hevenk manzarası sunduğu yerdir. Sonra, sevgilinin çene çukuru sanki bir gönül zindanı veya kuyusudur. Bu durumda saç, oraya düşen gönülleri çıkarma vazifesini gören bir ipe benzer. Âşıkın canı sevgilinin saçında dolaşır. Tehlikeli bir iş olan bu durum adeta bir canbazlıktır.

Değerlendirilen bir sonraki şairimiz ise Necâtî Bey'dir. Necâtî Bey Dîvânı'nda da somutlaştırma örnekleri karşımıza çıkmaktadır:

Zülf ü ruhun hayâli ile bâğa ugrasam

Gülşen diken görünür ü sünbül yılan olur (Tarlan, 1992b: 192)

Klasik Türk şiirinde yılan kelimesi ekseriyetle Farsça olan "mâr" kelimesi ile karşılır ve sevgilinin saçı veya âşığın aklarının şeklini anlatmakta kullanılır. Klasik Türk şiirinde saçın uzunluğu, siyahlığı ve kıvrımlı hali sebebiyle yılanı teşbihi sık görülen bir durumdur. Necâtî Bey'in gazellerinde de mâr, genc, dür, tılsım gibi kavramlar yılanın sembolik özelliklerini anlatan motifler olarak kullanılmıştır. Bu bilgilerle paralel olarak yılanın somutlaştırmada bir motif olarak kullanımını göze çarpar.

Salalı kal'a-ı pûlâd-ı yah içre suyu bâd

Tob-ı hûrşid ile feth olmaz ise key müşkil (Tarlan, 1992b: 80)

"Buzun çelik kalesinin içine rüzgâr suyu salalı beri güneş topuyla bile fehtedilmesi oldukça güç oldu." Beyitte buz ile güneş arasında bir mücadele geçmektedir.

Dolaylı yoldan sıcak ile soğuk yani kış ile yazın bir mücadelesi söz konusudur. Buz ile güneş gıyabında soğuk ile sıcakın mücadelesinde bir somutlaştırma görülür. Beyitte genel olarak her taraf buz tutmuşken güneşin onu eritmede zorlandığı gözlemlenir. Su, buz kütlesi ne kadar donarsa o nispette güçlenecektir. Tıpkı demire su verdikçe onun sertleşip çelik halini alması gibi.

Bâkî soyuttan çok somutu ve gözle görüleni anlatmaya yönelik bir şairdir. Bâkî'nin şiirlerinde İstanbul'un mevsimleri, mehtaplı geceleri, güzelleri ve doğa tasvirleri sıklıkla yer alır. Bâkî, doğaya, zevk ve eğlenceye açık yönü ve üslubu ile Şeyhülislâm Yahyâ ve Nedîm'e öncü sayılmıştır (Mengi 2011: 175). Şair, eserlerinde tasavvufî konuları işlememiştir. Daha çok yaşadığı dünyanın gerçeklerini şiirine yansıtmıştır. Devrin gösterişli hayatı, zevk ve eğlencesi onun bahsettiği konular arasındadır (Küçük 2016: 17).

İtdi şikâr gönlümi bir şûh-ı şeh-levend

Müjgânı tîr ü kaşı kemân turrası kemend (Küçük, 1994: 87)

Kirpikleri tîre benzeyen kaşı kemana benzeyen alnındaki saç adeta keman olan o boylu poslu genç şairin gönlünü şikar etmektedir. Soyut bir kavram olan gönlün avlanılacak bir nesne olarak ifade edilmesi soyut olanın somutlaştırılması adına bir örnek teşkil etmektedir.

Bâkî'nin doğa ile ilgili unsurları kullanımı hem dünyevî bir temayı yansıtması hem de bunu yaparken kullandığı teşbihler somutlaştırma adına örnekler teşkil etmektedir:

Tagılup cünd-i şitâ feth oldı mülk-i bâg u râg

Leşker-i ebr-i bahârî tîr-bârân eyledi (Küçük, 1994: 17)

“Bahar bulutu askerleri ok yağdırmaya başladığında kış askerleri dağılıp çayır ve bahçe ülkesi fethedildi.” Beyitte kış ile bahar arasındaki mecazî savaş tenasüp sanatı eşliğinde görsel bir imgeye dönüştürülerek somutlaştırılmıştır. Bahar bulutu askere, yağmur oka, kış düşmana, çayır ve bahçe ise ülkeyle ilişkilendirilerek durumun okuyucunun zihninde canlandırılması sağlanmıştır.

Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basit beyitlerinde somutlaştırma adına güzel örnekler yer almaktadır.

Ol yârun agzın öpdümse ansız ne var  
Yok yire yendek anuniçün ol söger bana

Ben öpeyin hep ansuzın ol bal dudacugın  
Ko tatlu tatlu sögsün ol agzı şeker bana (Üst, 2018: 408)

Nazmî'nin yukarıdaki beyitlerinde sevgilinin dudağı bala, ağzı da şekere benzetilerek somutlaştırma yapılmıştır. Bu beyitte soyuttan somuta aktarılan durum ise sevgilinin ağzından çıkan kelimelerin tatlıya teşbih edilmesidir. Beyitte şair, sevgilinin dudaklarını ansızın öpünce karşı taraftan bir tepki almıştır. Fakat bu tepki şair için önemli değildir, zira şair, sevgiliden alacağını alarak hedefine ulaşmıştır.

Görinmez bir güzelsin câna benzer  
Perîsin sen benüm cânım mukarrer (Üst, 2018: 1090)

Yukarıdaki beyitte de şair, sevgilisini görünmez bir periye benzeterek onu somutlaştırmaktadır.

Şeyhülislâm Yahyâ dîvânında da somutlaştırma adına örnekler bulunur.

Çîn harâcı zülfinün bir târına olmaz bahâ  
Müşterî olur dil-i şeydâ anı sünbül sanur (Kavruk, 2001: 92)

Sevgilinin zülfü koku, misk, güzellik ve kıvrım gibi özelliklerinin üstünlüğünden dolayı sünbülle asla kıyaslanamayacağı belirtilerek somutlaştırma yapılmıştır.

İkbal, kapalılık bakımından goncaya teşbih edilir. Goncanın açıp âşğın darlığından kurtulması için sevgilinin gülümsemesi veya en azından sadece sevgilinin anlayabileceği bir makamdan gamzeli bir bakış atması gerekir:

Nice demlerdür ki dil-tengüz mükedder hâlimüz  
Bir tebessüm kıl açılson gonce-i ikbâlimüz (Kavruk, 2001: 174)

Uzun zamandır kederli bir şekilde gönül sıkıntısı içerisinde olan şair sevgiliye sitem etmektedir. Bir kere tebessüm et ki ikbalimiz açılson demektedir.

Abdullâh Mâhir'in dîvânında da somutlaştırma örnekleri görülür:

Cefâ sîm-ten<sup>424</sup> baña 'arz itme göster sîne-i hâsuñ

<sup>424</sup> Metinde "sîm-ten" olarak okunmuş fakat doğrusu "semtin" olmalı.

Sitanbul'da belî 'uşşâka meydân-ı Vefâ birdür (Kayhan, 1999: 221)

Sevgilisine hitap eden şair ona “bana cefanı değil, has olan kendini göster” şeklinde serzenişte bulunur. Beyitte ihamlı kullanılan “vefa” kelimesi somutlaştırılarak vefa duygusunu somutlaştırır.

Bir perîye ey dil sad-pâre oldum mübtelâ

Çeşm-i âhû gamzesi hûn-hâra oldum mübtelâ (Kayhan, 1999: 151)

Şair, burada sevgilinin portresini çizmektedir. Sevgilisini bir periye benzeten şair gözlerini ahuya, gamzesini de kan dökücü bir güzelliğe benzeterek somutlaştırma yapmıştır. Esasında şair, sevgilinin nazarını somutlaştırma çabasıdadır.

Nedîm, yaratılışı ve hayata bağlılığı ile eskilerin soyut kavramlar dünyasından kendisini kurtararak ruhunun duyularını olduğu gibi ifade etmiştir. Nedîm'in ortaya koyduğu bu renkli tablolar statik, durağan ve gerçek hayatın çok ötesinde değildir. Geleneksel söyleyişin tekdüzeliği ve dar kalıplarını kırarak şiire hem muhteva hem de şekil bakımından yenilikler getirir (Yıldırım 2002: 214).

Peykân gibi lebinde götür anı tîr-veş

Aşkın cerîde tayy edegör reh-güzârını (Gölpınarlı, 2015: 332)

Bilindiği üzere temren okun ayrılmaz bir parçasıdır. Temrenini ucunda taşıyan oku sevgiliye benzeterek aşkını ifşa etme, dudağında taşı demektedir. “Aşk geçidinin yolunu yalnız geç. Okun temreni götürdüğü gibi sen de onu dudağında götür.” diyen şair sırrını ağzında taşımasını nasihat ettiği sevgilisini oka ve temrene benzeterek somutlaştırmıştır.

Bûy-ı gül taktîr olunmuş nâzın işlenmiş ucu

Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana (Gölpınarlı, 2015: 249)

“Gülün kokusu damıtılmış, nazın ucu işlenmiş, biri sana ter, birisi de mendil olmuş.” Bilindiği üzere gülün suyunun damıtılması gerçek hayata mahsus bir durumdur. Gülün kokusunun damıtılması ancak bir şiirde gerçekleşecek bir durumdur. Şair Nedîm, geleneğin dışına çıkarak koku gibi algılanan fakat görülemeyeni sıvılara has bir işlemden geçiriyor. Aynı şekilde soyut bir kavram olan “naz” da “ucu işlenmiş bir mendil”le ilişkilendirilerek somutlaştırılmıştır.

### 2.1.1.6. Övgü/Medh, Meclis/Bezm ve Sevgili/Maşuk

Sebk-i Türkistânî şiirinde mersiye, hikmet, mevize, lugaz, çîstân, hamriye, hamâse, lirizm ve hikayecilik işlenen konulardandır. Ancak bu şiirde en çok işlenen konu, övgü/medh, meclis/bezm ve sevgili/maşuktur. Şairin tüm bilgi ve mahareti övgü/medhin hizmetindedir.

Halk edebiyatı ile âşık edebiyatında güzelleme denilen methiyeler, bir yerin veya tabiat güzelliğinin övülerek anlatılması yahut sevilen bir kadın, beğenilen bir kişi, sahip olunan kıymetli bir at gibi varlıkları öven şiirlerdir (Dilçin, 1983: 337). Dinî-tasavvufî edebiyatta ise methiye daha çok din ve tarikat ulularını övmek için yazılmıştır.

Övülme ve beğenilme arzusu insanın fitratında bulunduğundan övgü şiirleri insanlık tarihi kadar eskidir. Bu sebeple övgü/medh Arap şiirinde en çok işlenen konuların başında yer alır. Fahr, mersiye, hamâse, gazel, hamriyyât gibi türlerin temelinde de övgü/medh vardır (Durmuş, 2004: 406).

Farsça yazan şairler zevkleri ve yeteneklerine göre methiye için gazel, kıta vb. şekiller kullanmışlarsa da konular daha çok kaside tarzında işlenmiştir. Çünkü kaside özellikle beyit sayısının çokluğu ve kafiyenin verdiği kolaylık bakımından diğer türlerden daha elverişli olmuştur. Ayrıca sanattaki başarının derecesi iyi bir kaside yazmaya bağlı sayıldığından şairler yeteneklerini daha çok bu nazım şekliyle ortaya koymaya çalışmışlardır (Çiftçi, 2004: 408).

Methiye Arap edebiyatından İran edebiyatına ve oradan Türk edebiyatına geçerken gerek zihniyet, gerekse kültür ve çevre farklılıklarının etkisiyle konunun işlenişinde birtakım değişiklikler olmuştur. İran edebiyatında muhteva daha da zenginleşmiş, Türk edebiyatında ise medh kısmı gelişirken methedilenin özellikleri çok fazla değişmemiştir (Aydemir, 2004: 411).

Osmanlı edebiyatında padişahları ve diğer devlet adamlarını övüp yüceltici şiirler yazan şairler, eserleriyle onların halk arasında propagandasını yaptıkları gibi öldükten sonra da isimlerinin anılmasına sebep olduklarından büyük rağbet görüyorlardı (Kılıç, 2016: 198). Türk edebiyatında 13-14. yüzyıllarda sayıca çok az olan kaside şeklinde yazılmış methiyelerde 15. yüzyıla gelindiğinde büyük bir artış görülür (Aydemir, 2004: 411).

İlk olarak Mevlana'nın bir methiyesine göz atalım:

Okçulardır gözleri hoş nese ol kaşları  
Öldürür yüz sü eri kimdir ol Alparslan (Şafak, 2008:5)

Şafak'ın ifadesine göre bu beyit, 24 beyitlik bir gazelin 17. beytidir. Mevlana, Şems'i ünlü Türk hükümdarı Alparslan'a benzettiğinden Türkçe söylemiş olmalıdır (Şafak, 2008:5). Kaşları ne güzeldir! Gözleri de okçulara benzer, yüz askeri öldürür. Kimdir o Alparslan? Methettiği kişiyi dönemin güçlü hükümdarı Alparslan'a benzetmektedir.

Sultan Veled, hayatında 10'a yakın Selçuklu sultanı, İlhanlı-Moğol hanı ve valisi görmüştür. Farsça dîvânında başta babası, Çelebi Hüsâmeddin, babasının ve Selçuklu sarayının doktoru Ekmeleddin Tabîb (Bayhekim) olmak üzere Selçuklu sultanlarını, vezirlerini, saray hânedanından bazı simalara övgü gazelleri yazmıştır (Küçük, 2005: 33).

Kim seni göre vü âşık olmaya  
Yâ eşektir yâ ki taştır yâ ağaç

Sen güneşsin gök tahtın ey paşa  
Çayır ü çimen nurundan oldu çaç

Kaşların yâdır, gözün oklar atar  
Gönlüm ol oklar için oldu amaç

Ol ne kaştır, ol ne gözdür, can alır  
Ol ne boydur, ol ne yüzdür, ol ne saç

Ey Veled gözlü cihanda azdır  
Gözsüze bakma, ıraktan kaç kaç (Şafak, 2008:36)

Matla beyti “*Karnım açtır, karnım açtır, karnım aç! Rahmet etgil Tanrı bana kapı aç*” olan şiir 11 beyitten müteşekkildir. Şiir, Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin oğlu, Sultan Veled tarafından yazıldığı düşünüldüğünde şiire bakış ve onun algılanışı muhtemelen değişecektir. Buna mukabil kaynakların Sultan Veled hakkında hemfikir olduğu bir husus şöyledir: “Şairin manzum eserlerindeki üslubu, muhayyilesi ve umumiyetle şairliği zayıftır.” (Yazıcı, 1979: 31). Diğer bu husus ise onun şiirde babası Mevlana'nın yolundan gittiği, tasavvufî düşüncelerinin propagandasını yapmak için şiirle uğraştığıdır. Yukarıdaki bilgiler bizi mühim bir noktaya ulaştırmaktadır. Gayet açık ve sade bir kelime

kadrosuyla oluşturulan şiir içerisinde tasavvufî remizler barındırmaktadır. Şairin, ilk bakışta sevgilinin güzelliğini methettiği düşünülebilir, ancak akabindeki beyitte sevgilinin güneşe benzetilmesi, göklerin de onun tahtı olarak nitelendirilmesi ve hemen ardından yeşilliklerin onun nurundan buğday yığını olduğunun ifade edilmesi methedilen sevgilinin tasavvufî bir remiz olduğu anlaşılabilir. Zaten mahlas beyitte bunun ipucunu bizlere vermektedir. Basiretli kişilerin dünyada az olduğunu ifade eden şair, basiretsiz olandan derhal uzaklaşmak gerektiğini ifade etmektedir.

Çü tuvî noyan-ı bînâ melik-i bozorg-i dâna

Zi to mî-konem temennâ beyimiz bizi unutma (Şafak, 2008: 55)

Sultan Veled'e ait 13 beyitlik Farsça gazelinin redifi "*Beyimiz bizi unutma*" cümlesidir. Şair methettiği kişiyi ileri görüşlü bir noyan; büyük, bilgili bir hükümdar olarak görüyor ve ona "*beyimiz bizi unutma*" şeklinde bir ricada bulunuyor.

To bedan cemâl-i zîbâ çî latifî ü çî ra'nâ

Çü kesîr nîst hemtâ çelebi bizi unutma (Şafak, 2008: 55)

16 beyitlik Farsça gazelin redifi "*Çelebi bizi unutma*" cümlesidir. Şair methettiği kişiye bu güzellikte ne kadar hoşsun, sana denk olan yoktur. Çelebi bizi unutma! şeklinde seslenerek onu övmektedir.

Hoca Dehhânî'de de övgü içerikli beyitler bulunmaktadır. Ekseriyetle övgü içerikli şiirlerin nazım biçimi kasidedir. Hoca Dehhânî'de de övgü içerikli şiirler ilk olarak kaside formatında kendine yer edinmiştir:

Sun iy sâkî güle güle bize ol *ravh-ı reyhânî*

Ki gül yine bezemişdür bugün sahn-ı gülistânı

Diri oldukça ben kulun işidesin eyâ şâhum

Senün medhünle tolduram niçe defterle dîvânı (Ersoy ve Ay, 2017: 68)

Yukarıda matla ve makta beyitleri verilen 26 beyitlik kasidede şair, genel olarak hükümdarı övmektedir. Şair 19. beyitte şaha seslenir. Yüz sürerek huzuruna geldiğini ifade eder ve onun saltanatı sırasında tekrar memleketi olan Horâsân'ı görmek istediğini belirtir. Şair devrin hükümdarını överken kendisine de bir övgüde bulunur:

Bi-hamdillâh ki medhini bugün her meclis içinde

Dehânından dür-i mânî döker sözüyle Dehhânî (Ersoy ve Ay, 2017: 69)

Her mecliste hükümdarı övdüğünü dile getiren şair, nice dîvânları da onun övgüsüyle doldurabileceğini ve hükümdarın yaşadıkça buna şahit olabileceğini ifade etmektedir. Şair başka bir gazelde de sevgilisini övmektedir:

Sabr eyle gönül derdüne dermân ire umma  
Cân atma oda bîhude cânân ire umma

Gözün sadefinden nice dürdâne dökersin  
Şol dişi güher dudagı mercân ire umma

Gül vaslı dilersen ko bu feryâdı i bülbül  
Gül gonca lebi agzı gülistân ire umma (Ersoy ve Ay, 2017: 127)

Şair yukarıdaki beyitlerde sevgilisinin vasıflarını övmektedir. Gözünü inci kabuğuna benzeten şair, sevgilinin inci kabuğu gibi olan gözünden inci taneleri döktüğünü ifade eder. Dişini cevhere, dudagını mercana ve güle benzeterek sevgilisini övmektedir.

Âkil uşbu gice gel birkaç kadeh nûş eylegil  
N'olur encâmı gözetme gel ferâmûş eylegil (Ersoy ve Ay, 2017: 101)

Dehhânî rindane bir üslupla mey meclisinin vasfını ortaya koymaktadır. Sonunu düşünmeden mey içelim diyen şair, her şeyi bu yolla unutabilirsin der.

Eski Anadolu Türkçesiyle Türk edebiyatının 14. yüzyılda yazılmış en büyük mesnevisi olan *Garîp-nâme*'de Âşık Paşa, yöneticiler için yazılmış methiye bölümüne yer vermemiştir (Kılıç, 2016: 195). Eserde 228 beyit olarak münacat ve peygamber ile dört halifenin övgüsü işlenmiştir.

Ahmed Paşa'da da *Sebk-i Türkistânî*'nin hususiyetlerinden olan içki meclisinin vasıfları görülebilmektedir:

Vasf-ı lebinde kim anar âb-ı hayâtı kim  
Mey meclisinde olmaz inen hoş-güvâr âb (Tarlan, 1992a: 102)

İçki meclisini vafeden şair, meclis içerisinde sindirimi kolay bir içeceğin olmayacağını belirtmektedir.

Sen şem gibi gayr ile meclisde gülersin  
Ben akıtırım yaş ile kan yandım elinden (Tarlan, 1992a: 229)

Sevgiliye hitap eden şair, onun mecliste bir başkasıyla gülüp eğlendiğini görmektedir. Bu duruma oldukça üzülen şair kanlı gözyaşları dökmektedir.

Necâtî Bey’de de meclislerin vasfı ve maşuk ekseriyetle görülür. Örneğin;

Mevâlid-i selâs oldukça mevcûd olsun ey server

Zafer kulaguzun himmet demün devlet nigeş-bânun (Tarlan, 1992b: 79)

Burada himmetten kasıt, içki meclislerinde sâkînin meyhanede bulunanlara normalden fazla şarap vermesiyle alakalıdır. Beyitte, dem kelimesiyle şarap arasında eş anlamlılık kullanılarak himmet, şaraba benzetilmiştir. Özetle şair; “Ey padişah” diyerek padişaha seslenir. “Mevâlid-i selase yani nebat, hayvan ve maden var oldukça zafer senin klavuzun; himmet, hayat veren nefesin devlet ise yol göstericin olsun” demektedir.

Sâkiyâ bezm-i mahabbetde Necâtî-i levend

Bâdeden geçdi leb-i rûh-fezâdan geçemez (Tarlan, 1992b: 251)

“Ey sâki! o muhabbet meclisinde, yakışıklı Necâtî, bâdeden yani şaraptan vazgeçer de o ruh bahşedici dudaktan vazgeçemez.”

Şairler, şarap içmenin yüzü kırmızılaştırması ve insan yüzünün sararması olaylarını beyitlerde sıklıkla kullanarak, kırmızı renkli şarap ve sarı yüz arasında çeşitli oyunlar oynamışlardır. Bunlardan birisi de Bâkî’dir:

Eşk-i hasret yüzümüz al ider andukça lebin

Mey-i gül-gün içerez benzümüze kan getirür (Küçük, 1994: 133)

Sevgilinin dudaklarını andıkça hasret gözyaşları yüzümüzü kıpkırmızı eder. Buna şiddetli hasret dolayısıyla âşığın gözyaşları yerine gözlerinden kan akıtması da dahil olabilir. Bu durumdan muzdarip olanlar da benizlerine renk gelmesi için gül renkli şarap içer.

Meylüm cihânda bâde-i gül-günadur benüm

Ma’cûn olursa bârî leb-i dil-ber isterin (Küçük, 1994: 244)

Şairin dünyada meylettiği şey gül renkli kırmızı şaraptır. Yok macun olursa da en azından dilberdudağı şeklinde olmalıdır.

Edirneli Nazmî Türkî-i Basit şiirlerinde mey meclisinin vasıflarına değinmiştir:

Gelün yendek içüp ser-hoş olalum  
Anunla hoş geçüp dışlak bulalum

İçüp her çağ bir hoş olalum şen  
Niçe kayguyıla yendek tolalum (Üst, 2018: 2306)

Muhatabını davet eden şair, bir içelim güzelleşelim kaygılardan azade olalım diyerek mey meclisini vasfetmiştir.

Şeyhülislâm Yahyâ, dîvânında bezm ekseriyetle baharla birlikte anılır. Çünkü havaların ılıman olması ve tabiatın şenlenmesi münasebetiyle bahar, meclis kurmak için en uygun zamandır. Bu mevsim de bilindiği üzere ayş ve safa mevsimidir (Eren, 2004: 85).

Hûblar zânû-be-zânû câm-ı zerrîn der-miyân  
Bir gül-i sad-bergdür gûyâ o bezm-i dil-sitân (Kavruk, 2001: 311)

Sürekli bezmde ikamet eden maşuklar, bazen sevgili olabilirlerken bazen de mutrip ve muganni konumundadır. Hepsinin bir arada bulunduğu meclis ise en güzel meclistir. Kadehin çevresinde güzellerin diz dize oturmak suretiyle halkalanmasıyla meclis bir gül-i sad-berge nispet edilir. Meclislerin en güzel eğlenceleri orada mey içmek, sohbet etmek, çalgılar çalmak şarkı söylemektir.

Ümmîd idersin ki gele meclise bî-bâk  
İtdün meger ol dil-ber-i mahcûbı ferâmûş (Kavruk, 2001: 182)

Mecliste âşığı sevindiren yegâne şey sevgilinin orayı teşrifidir. Sevgili yokken eğlencesi yarım olan hatta olmayan kişi, maşuğu gördüğü vakit kendisine gelir. Fakat sevgilinin utangaç olduğu gerçeği hatırlara geldiğinde bunun nadiren gerçekleştiği müşahede edilir.

17. yüzyıl şairi olan Abdullah Mâhir'de de bu durum görülmektedir:

Bu derde işret-i bâdeyle herçi bâd-â-bâd  
Hevâ müsâ'id olursa Hisâr'a dek giderüz (Kayhan, 1999: 250)

Maşuk, Abdullah Mâhir'de oldukça kendine yer edinmiştir. Yukarıdaki beyitte şairin bir derdi vardır. Derdine derman bulabilmek için de olabildiğince şarap içen şair, havanın izin vermesi durumunda da Hisar'a kadar gider.

Ey cefâ-cû gelmez olduñ bezm-i ayş u işrete  
Hamîyetüñ kime ey meh işretüñ kimlerledür (Kayhan, 1999: 211)

Ey cefakâr, eğlence meclislerine gelmez oldun. Kimlerle yiyip içerek onları onurlandırıyor sun diyen şairde meclisin vasfını görebilmekteyiz.

Nedîm'in, dünya görüşüne ve hayat anlayışına göre bu dünya fanidir, konup göçülen bir yerdir. Şair yaratılışlı ve hayat anlayışı ile ne dine, ne tasavvufa, ne de hikmet göstermeye yönelmeyerek eski şiirin belli ve kalıplaşmış düşünüş tarzını tekrarlamaktan kendisini kurtarmıştır (Mazıoğlu, 1988: 29). Şair bir rubaisinde durumu şu şekilde işlemiştir:

Rakkâs bu hâlet senin oynunda mıdır  
Âşıklarının günahı boynunda mıdır (Gölpınarlı, 2015: 363)

İçki meclislerinde saz heyeti, saki, gazelhan daha da teferruatlı olanlarda rakkas, rakkase ve çengi de bulunurdu. Bu meclislerin oluşturulduğu bahçelerde özel düzenlemelerin de yapıldığı, kandillerin mumların yakıldığı, tütsülerin, buhurdanların kokular saçtığı, alanın diğer birçok mefruşat ile süslendiği de ortaya çıkmaktadır. Bu eğlencelerde sadece içki içilmediği, müzik, raks ve diğer eğlencelere de önem verildiği anlaşılır.

Bir şeker handeyle bezm-i şevka câm etdin beni  
Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni (Gölpınarlı, 2015: 337)

Sevgili, şeker bir gülüşüyle şair Nedîm'i eğlence meclisinin pırlıtlı bir kadehine dönüştürmüştür. Öyle bir başı dönmüştür ki sakiden içki kadehini yarım doldurmasını ister. Zira artık kendisi sınırına ulaşmıştır.

Zamân-ı rezm geçti şimdi vakt-i bezmdir söylen  
Çemen nakş eylesin nakkâşlar püşt-i kemân üzre (Gölpınarlı, 2015: 25)

Savaş zamanı geçti, şimdi eğlence vaktidir. Nakkaşlara söyleyin de yaylarının arkasını çemen nakışlarıyla süslesinler, diyen şair, artık eğlenme zamanının geldiğini ifade etmektedir.

Bilir bâzârın germ etmenin resmin ne kâfirdir  
Gelir hem bezme tenhâ hem peşîman gösterir kendin (Gölpınarlı, 2015: 3)

Ne kafirdir o bilseniz, (aşk) pazarını kızıştırma adetini çok iyi bilir. Meclise hem yalnız gelir, hem de kendisini geldiğine pişmanmış gibi gösterir.

#### 2.1.1.7. Kur'an-ı Kerim, Hadis ve Diğer İslâmî Unsurların Durumu

Sebk-i Türkistânî'de Kur'an, hadis ve diğer İslâmî unsurlara göndermeler oldukça sınırlıdır. Var olan göndermeler ise duygusal ve aklî derinlikten uzaktır. Bu durumun en temel sebebi Sebk-i Türkistânî'nin, Arap ırkçılığına karşı ortaya çıkan Şuubiye Hareketinin edebiyattaki izdüşümü olmasıdır denilebilir. Şuubiyenin Araplara olan mesafesi ya da nefreti onların getirdiği/tebliğ ettiği dine ve bu dinin kültürel atmosferine de yansımıştır. Bundan dolayı Sebk-i Türkistânî'de Araplara ve onların getirdiği dinî unsurlara bir tepkisellik olarak İslâmiyet öncesi İran din, düşünce ve kültürel atmosferine yönelik görülmüştür. Bu durum Farsça şiirde net bir şekilde görülmesine rağmen klâsik Türk edebiyatında aynı doğrultuda görülmez.

Klasik Türk şiirinin başlangıcı kabul edilen 13. yüzyıl, Türk kültür tarihinde bir dönüm noktasıdır. Orta Asya'nın Müslümanlaşması, hudut boylarına İslamiyetin girmesi, ilk Türk Müslüman hanedanların teşekkülü, Türk oba ve boylarının Batı'ya doğru göçlerinde İran ve Irak ile sağlanan temas, kısacası yepyeni bir dünya ile tanışma, dilde de önemli değişikliklerin oluşmasına zemin hazırlar (İsen vd., 2009: 60). Yeni bir dinle tanışan topluma o dinin gereklerini anlatma ihtiyacı duyan şairler, haliyle İslâmın gereklerini şiirlerine nakşetmek durumundaydılar. Halkın anlayabileceği şekilde bunları yansıtan şairler, sade açık ve anlaşılır bir kelime kadrosuyla bunu gerçekleştiriyorlardı.

Bu ilk dönemin şair kadrosuna bakıldığında Mevlânâ, Ahmed Fakih, Dehhânî, Âşık Paşa ve bunlara eklenecek başka isimlerin Horâsân'la ilişkili olmaları tesadüf değildir. Bir kültür ve edebiyat havzası olan Horâsân'ın Anadolu'daki Türk edebiyatının doğuşunda etkin olduğunun göstergesidir (İsen vd., 2009: 63). Horâsân bölgesinde ortaya çıkan Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin, Türk edebiyatına tezahürü de işte bu şairler kanalıyla gerçekleşmiştir. Bu noktada unutulmaması gereken bir nokta vardır ki her üslup her coğrafyada aynı şekilde tezahür etmeyebilir. Burada toplumun gereksinimleri, değer yargıları, kültürel dinamikleri, toplumsal kabulleri de önemlidir. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin ortaya çıktığı zamanda ve coğrafyada toplumun rağbetine göre eserler ortaya konmaktaydı. 13. yüzyılda Anadolu'da yeni dinle tanışma sonucunda halka o dini anlatma ve halkın da ona rağbet göstermesi sonucunda incelenen eserlerde de sade bir şekilde dinî noktalara temas edildiği görülmüştür.

13. yüzyıldaki dinî nitelikli eserlerin yanında 14. yüzyılda yavaş yavaş dünyevî konuların da yer almaya başladığı görülür. İnsanın bu dünya ile ilgili arzu ve heveslerini dile getiren eserler de kaleme alınmaya başlanır (İsen vd. 2009: 74).

11. asrın ikinci yarısında Selçuklu devletinin tercihleriyle dinî bilimlerin ve hissiyatın toplumda yaygınlaşması şiirde önemli gelişmelere neden olmuştur. Horâsân bölgesinin siyasî olarak İran'ın güneyine ve Irak'a uzanması da şiirde fikrî derinliğe, anlam ve mazmun zenginliğine imkân sağlamıştır (Karaismailoğlu, 2006: 3). Mevlana siyasî gelenek açısından Gazneli ve Selçuklu'yu, dinî gelenek açısından ise Gazzali'yi önde tutan bir bakışa sahiptir (Karaismailoğlu, 2006: 4).

Orta Asya ve özellikle Horasan bölgesinden Anadolu'ya gelen Türkmen dervişlerin Anadolu'daki Türkçe edebiyatın gelişmesinde önemli rolleri olmuştur (Akün, 1994: 393). Anadolu'ya göç eden gruplardan birisi de Mevlana'nın babası olan Bahaeddin Veled, ailesi ve etrafındakilerdi. Kafile, Anadolu'da çeşitli vilayetlerde ikamet ettikten sonra Sultan Alaaddin Keykubat'ın davetiyle 1229 yılında Konya'ya yerleşti. Bu sırada gençlik çağlarında olan Mevlana da babası ve yakın çevresindeki zevattan tahsil görmekteydi. Böylece dinî sahada çok iyi bir eğitim görmüş ve tasavvuf terbiyesi almış olan Mevlana, ilahî aşkın terennüm edildiği en güzel eserlerini bırakmıştır (Şafak, 2008: 1). İlk incelenecek olan şiir Mevlana'ya ait olan Dîvân-ı Kebir isimli eserindeki Türkçe bir beyitten:

Gelesin bunda sana yek garazım yok işitirsin  
Kalasın anda yavuzdur yalınız kanda kalırsın

Çelebîdir kamu dirlik Çeleb'e gel ne gezersin  
Çelebî kulların ister Çelebi'yi ne sanırsın

Ne uğurdur, ne uğurdur Çelep ağzında kığırmak  
Kulağın aç kulağın aç bola kim anda dolarsın (Şafak, 2008: 4)

Muhatabını İslamiyet'e davet eden Mevlana ona bir telkinde bulunuyor: "Bütün hayat Allah'a aittir." Bu söz akıllara Tevbe suresinin 116. ayetini getirmektedir. Hakk'ın ağzından seslenmeyi saadet olarak nitelendiren şair, muhatabına kulağını aç ki kulağın onunla dolsun demektedir. Şiir görüldüğü üzere okuyucuyu İslamiyet'e davet etmesi hasebiyle dinî bir derinliğe sahiptir.

Sultan Veled, Anadolu'da Türkçe'nin ilk ses bayraklarından. Babasının etkisi altında yetiştiğinden eserlerinde halkı aydınlatmak ve Mevlana'nın büyüklüğünü anlatmak istemiştir. Bu eserler ise Farsçadır. İçerisinde Türkçe beyit veya müstakil örneklere rastlanır. Türkçe örnekler, düşüncelerini yaymak istediği kitlenin beklentisinin alameti olabilir (İsen vd., 2006: 65). Sultan Veled'in Dîvân'ında Türkçe olarak müstakil ele alınmış gazelinden:

Tanrı için gel bana kim anasın Tanrı'yı  
Ver bu cihânı bugün kim alasın Tanrı'yı

Baş ne olur bu yola ver davarın sen yele  
Başsız can gözün aç kim göresin Tanrı'yı

Ussunu kogıl bugün yaylada görgil düğün  
Deli bigi oynagıl kim bilesin Tanrı'yı

Kendizine bakmagıl kendizini sen kogıl  
Kendizini yavu kıl kim bulasın Tanrı'yı

Göğe ağarsın canım ger olasın sen benim  
Aç elini ver malın ger tutasın Tanrı'yı

Kıymetin artık ola ay sana yastık ola  
Seve seni göğü ver kim sevesin Tanrı'yı

Görmeyesin sen canı bilmeyesin can kanı  
Benden ırak ey içi ger sanasın Tanrı'yı

Şeyh açar ise gözün uçmak ola uruzun  
Tamuda göyne özün ger koyasın Tanrı'yı

Nice Veled halk için birkaç âsî için  
Yıl on ik ay ağlayıp yalvarasın Tanrı'yı (Şafak 2008: 26)

Dokuz beyitten müteşekkil olan gazel baştan başa dinî içeriğe sahip bir şiirdir. Dünya malını anmayı bırak Allah için bana gel de Tanrı'yı an diyen şair muhatabına bu

yolda Tanrı'yı görmek için başını da malını da feda et demektir. İnsanın kıymetinin Tanrı'yı sevmekle arttığını dillendiren şair, eğer Tanrı'yı terk edersen özünün cehennemde yanacağını ifade etmektedir.

Karnım açtır karnım açtır karnım aç  
Rahmet etgil Tanrı bana kapı aç

Uçmak aşından dilerven bir çanak  
Nur hamîrinden iki üç bazlamaç

Rahmetin çoktur denizdir ey Çalap  
Rahmetin eksilmeye sen çok saç (Şafak, 2008: 35)

Sultan Veled'in meşhur şiirlerinden olan bu örnekte Tanrı'ya yakaran şair, O'nun rahmetinin bir deniz gibi olduğunu belirtir ve eksilmemesini temenni eder. Görüldüğü gibi dinî yönü zengin olan Sultan Veled şiirlerinde ekseriyetle tasavvufî bir bakış açısını terennüm etmiştir.

Âşık Paşa eski Anadolu Türkçesi devri içinde Mevlana'dan hemen sonra Yunus Emre ile aynı yıllarda yaşamıştır. Âşık Paşa, 14. yüzyılda Anadolu'da gelişen Türk tasavvuf edebiyatının önemli isimlerinden biridir. Garip-nâme isimli eserini de baştan başa tasavvufî ve dinî terimlerle süslemiştir.

Eserin ana teması insandır. Âşık Paşa bütün kainatı insanda toplanmış görür. Bunun için insanoğlunun fizik ve rûh alemlerine yönelir. İnsanı ferd olarak ele alıp inceler (Gülensoy, 1994: 156).

Garip-nâme bütünüyle incelendiğinde, Yunus Emre ve Mevlana gibi şair ve mütefekkirlerin Âşık Paşa'ya ilham kaynağı olduğu; bunun yanında Süleyman Çelebi'nin Mevlid'ini kaleme alırken Garip-nâme'yi kaynak almış olabileceği görülür (Gülensoy, 1994: 157).

İy Hüdâyâ togru yoldan ırmagıl  
Kendü ışkundan bizi ayırmagıl (Yavuz, 2000: 76)

Âşık Paşa bu beyitte Tanrı'ya seslenmekte ve O'na yakarmaktadır. Duasında kendisini Allah aşkından ayırmamasını temenni etmektedir.

Ol Çalab'un rahmetin zikr idelüm  
Virdügi ni'metlere şükr idelüm

Bî-dirîg gökden inedur rahmeti  
Bî-hisâb yirden bitedur ni'meti (Yavuz, 2000: 92)

Eserde Âşık Paşa'nın yer yer akıcı ve lirik tarz taşıdığı görülür. Yukarıdaki beyitlerde de Allah'ın bol bol zikredilmesinden, verdiği nimetlere şükredilmesinden bahseden şair ekler: O'nun rahmeti gökten sınırsız bir şekilde iner, nimeti de hesapsız bir şekilde yerden biter.

Hoca Dehhânî'nin Dîvânı'nda tevbe etmek, riya, dört mezhep, salavat vermek, kâlu belâ, âyât okumak, Kabe, Rabbenâ, zekât gibi ibareler eserde tespit edilen belli başlı dinî ibarelerdir (Ümran ve Ay, 2017: 55)

Bülbül işitdi meger nükte-i men şemme'l-verd  
Ki gülün kohusını aldı vü virür salavât (Ersoy ve Ay, 2017: 73)

Beyitte geçen “men şemme'l-verd” ibaresi “*Men şemme'l-verde'l-ahmara ve lem yusalli aleyye fe-kad cefânî*” hadis-i şerifinden kısmen iktibastır. Hadisin manası “Kim kırmızı gülü koklar da bana salât u selâm getirmese beni kurutur” şeklindedir (Ersoy ve Ay, 2017: 73). Hadisin nüktelerini işiten bülbül ise gülü kokladığı zaman salavat getirmektedir.

Îlâhî esîre necât isterem  
Ölüyem diri kıl hayât isterem (Ersoy ve Ay, 2017:81)

Yukarıdaki beyit, Dehhânî'nin 7 beyitlik bir gazelinin matla beytidir. Baştan başa dinî remizlerle örülü olan gazel münacaat gazeldir.

Ahmed Paşa, devrin büyük din alimlerinden birisi olmasına rağmen eserinde Allah'ı konu alan herhangi bir manzumeye yer vermemiştir. Allah canı ve teni yaratandır. Bilindiği üzere her şeye O can verir ve bir avuç topraktan bir cihan hasıl etmiştir. O'nun yapmış olduğu işte hata olması mümkün değildir (Tolasa, 2001: 28):

Kitâb-ı sun'-ı Yezdân bî-hatâdur togrı bak Ahmed  
Kalem yazmadı levh üzre çü bir harf-i siyâh egri (Tarlan, 1992a: 277)

Ahmed Paşa, Allah'ın zatı hakkında sır ve nur kavramlarını kullanır. Bu iki mefhum ile şair, beş on beyit içinde mutasavvıfların görüşüne yaklaşır. Tanrı, nur olarak mahlukatta ve özellikle insanlarda tecelli eder ve sırrını bazı kimseler taşır (Tolasa, 2001: 29):

Göstermege yir ehline didarı nurını  
Ayine viridi Tanrı Ta'ala senün gibi (Tarlan, 1992a: 37)

Necâtî Bey'de de tasavvufî remizler görülmektedir;

Bezm-i belâda bir kişi huş-yâr kalmadı  
Câm-ı mey-i mahabbete sâkî ne katdılar (Tarlan, 1992b: 190)

“Ey sâkî, muhabbet şarabının kadehine ne kattılar, belâ meclisinde akıllı kimse kalmadı” diyen şair, aşkı, sarhoşluk vermesi, âşıkın aklını başından alması ve delilikler yaptırması nedeniyle şaraba benzetmiştir. Tasavvuf felsefesine göre bezm-i belâ diğer bir ifadeyle elest meclisinde toplanan tüm ruhlar Allah'ın hitabına mazhar oldukları için muhabbet şarabı içmişcesine sarhoştur. Esasında beyitte de bu inanışa da telmih yapılmıştır. Muhabbet yani aşk, akli başından alması hasebiyle şaraba benzer.

Serâser kaplayupdurdı safâ gönlini jeng-i gam  
Cihân âyînesine viridi hüsnün yine sûretler (Tarlan, 1992b: 244)

“Gam pası saf gönlünü baştan başa kaplayıp durdu. Senin güzelliğin cihân aynasına yine şekiller verdi.” Cihân, Allah'ın varlığını ve yüceliğini yansıttığı için bir aynaya benzetilmiştir. Tasavvuf anlayışına göre, Cemâl-i Mutlak olan Allah, güzelliğini göstermek için cihânı yani cihân aynasını yarattı.

Bâkî'nin şiirlerinde tasavvuf hemen hiç görülmez. Şair, dîvânında, Nef'î, Nedîm gibi birkaçı dışında büyük şairlerin pek çoğunda rastlanılan tasavvufî şiirlere yer vermemişir. Bâkî buna karşın yaşadığı dünyanın gerçekleriyle ilgilenmeyi ve dış dünyayı şiirine aktarmayı tercih etmiştir. Bu bakımdan Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî işaretler aramak beyhude bir çabadır (İpekten, 1983: 71).

Cevad Yerdelen, Sabahattin Küçük tarafından hazırlanan Bâkî Dîvânı'nı taramış ve ondaki 146 beyitte şairin din, Allah, peygamber ve tasavvufu ilgili çeşitli kavramlara yer verdiğini görmüştür. Bâkî'nin bu konulara yaklaşımı tabii ve samimidir. Bâkî bu beyitlerinde tarikat/tasavvufu değil şeriatini benimsemiş bir hüviyet sunmaktadır (Yerdelen, 2000: 98).

Lutf-ı Hakk ile bugün oldu eyâ kân-ı kerem

Bir nice fazl senün şân-ı şerifinde ayân (Küçük, 1994: 7)

Ey cömertliğin yatağı, Allah'ın iyiliği ile senin yüce şânında nice erdemler görüldü.

Hüdâ virsün serîr-i saltanatda

Sa'âdet tâcı birle izz ü temkîn (Küçük, 1994: 12)

Allah saltanat tahtında mutluluk tacı ile birlikte yücelik ve ağırbaşlılık versin.

16. yüzyıl şairi Edirneli Nazmî ise Türkî-i Basit şiirlerinde dinî-tasavvufî bir içerik kullanmamıştır. Var olanlar da Sebki Türkistânî/Horasanî üslubuyla paralel olarak bir derinliğe sahip değildir:

Bir kişi kim Tanrı buyruğun tuta

Her işi kolay ider Tanrı ana

Vara bir alçak ki yüce dirliğe

Bakmaz olur vara vara alçaga

Ölice her kişi hep bir olıcak

Assı ne bay ola yâ yohsul ola

Dokuna bir kişiye kim derd okı

Bükülüp ol iki kat olmaz mı yâ

Yok durur çün Nazmî yüce dirliğün

Ol durur alçak bakarlar hep sana (Üst, 2018: 306)

Lirik bir dil kullanan şair bu Türkî-i Basit gazelinde “Her kim Allah yolundan ayrılmaz, onun emirlerini yerine getirirse Allah da ona mükafat olarak işlerinde kolaylık verir telkininde bulunur ve sitem makamından ekler; alçak bir makamda yer tutan kimse yüceliğe eriştiğinde geldiği yeri unuttur ve alçaktakine bakmaz olur” der. En sonda da kendine seslenen şair, kendisinin yüceliğinin bulunmadığını, ondan sebep kendisine hep alçak baktıklarını ifade eder. Yukarıda da ifade edildiği gibi dinî-tasavvufî muhtevayı sık kullanmayan şair ekseriyetle bu hususiyete sahiptir. Dinî-tasavvufî muhtevaya sahip olanlar ise fazla bir derinliğe sahip değildir.

Şeyhülislâm Yahyâ, dîvânında, Allah; Yezdan, Hudâ, Hak, Hazret-i Hak, Cenâb-ı Hak, Mevlâ, Bârî, Müste'ân, Rabb-ı Mu'in, Settâr, Kerîm, Rahman, Ma'bud ve İlah gibi ifadelerle zikredilir. Dîvânda, Allah sonsuz kudret sahibi tek ilahtır (Eren, 2004: 7).

Rûhun şevkiyle ölmek ârzûsın eylermiş Yahyâ  
Virüp îmân ile cân kabri pür-nûr olduğın ister (Kavruk, 2001: 82)

İmân, sevgili için müşebbehünbih olarak kullanılır. Sevgilinin yüzü nurlu olmakla iman gibidir. Onun şevkiyle cân veren âşığın kabri nur ile dolar.

Senden olmazsa inâyet hâl yâ Mevlâ ne güc  
Emr-i din gâyetde müşkil âh bu dünyâ ne güc (Kavruk, 2001: 60)

Din, bilindiği üzere Allâh'ın inâyeti ile var olur. Dinin emirlerini yerine getirmek için de yine O'nun yardımı gereklidir.

Mâhir Abdullah, beşerî arzularla öyle doludur ki dîvânında bir tek münacaat, tevhid hatta na'ta yer vermemiştir. Öyle ki dîvânına başlarken besmele bile kullanmamıştır. Onun şiirinde en fazla yer tutan duygu, Sultan Mustafa hayranlığıdır. Dîvânın hemen her yerinde bu padişahı över ve ondan hürmetle bahseder (Kayhan, 1999: 9).

Mâhir Abdullah bir tasavvuf şairi değildir. Zaman zaman tasavvufla ilgili sözler söylemişse de esas amaç beşerî şiir söylemektir. Ancak dinî istılahlar da kullanır (Kayhan 1999: 39).

Ne mahbûb-ı meye bezlün ne tanbûr u neye meylün  
Nedendür sen de zâhid tâ bu denlü ragbet-i dünyâ (Kayhan, 1999: 148)

Şair, zâhide bu dünya rağbeti nedendir şeklinde serzenişte bulunmaktadır.

Nedîm ise her yönüyle devrinin adamıdır. Patrona Halil İsyanı ile sadece Lale Devri değil, Nedîm'in hayatı da son bulmuştur. Nedîm'in şiirlerinde Türkçenin nabız atışları kendini hissettirir. Onun şiirlerinde önceki asrın şairlerinde görülen tasavvufî derinlik ve zihnî tasarruflara dayalı bir ustalık merakı yoktur. Sanki her şey kendiliğinden olmuş izlenimi verir (Macit, 2013)

Nedîm, Lâle Devri İstanbul'unun toplumsal yaşayışını, bu dönemin insanlarını, çevre ve tabiatın gerçek yönlerini dîvân şiirinin estetik kurallarının içinde bir ölçüde de olsa canlı tablolar halinde gazellerinde vermiştir. Nedîm'in gazellerinde din ve

tasavvufun izlerine rastlanmaz. Nedîm’de hakîmane tarzda gazel söyleme merakı da yoktur (Dilçin, 2011: 133). Var olanlarda da bir derinlik bulunmamaktadır. Nedîm’in şiiri de bu bağlamda Sebki Türkistânî/Horâsânî ile ortak bir noktada buluşmaktadır.

#### 2.1.1.8. Nasihatler/Pendlerde Basitlik ve Sadelik

Bu dönemin şiirinde görülen nasihatler/pendler daha çok basit ve sade yönleri sahiptir. Fars kültüründe yer alan bazı nasihatler/pendler Nuşinrevan ve Büzürmihr gibi antik İran’ın önde gelen şahsiyetlerinden bahseder, onların hayatlarıyla ilgili çarpıcı birtakım örnekleri nasihat/pend olarak okuyucuya sunar. Senâî ve Hâkânî’nin pendlerinde olduğu gibi bazı pendlerde ise şer’î ve irfanî unsurların okuyucuda davranış değişikliği yaratmak adına korkutma ya da özendirme yoluyla takdim edildiği görülmektedir. Bu nasihatler/pendler de dönemin anlayışına göre oldukça yeni ve karmaşıktır.

Pend kelimesi “nasihat, mevize, vaaz, zikir, öğüt” gibi anlamlara gelmektedir. Bu kelimeler Pehlevîcede bazen “nasihat” bazen de “yol, yöntem, din, âdet” anlamlarında kullanılmıştır. Orta ve Yeni Farsçada “yol” anlamındaki *pend* kelimesi, mecazi olarak “yol ve yöntem”, “bilgece davranış” ve “hatırlatma” manalarına işaret etmektedir (Berzger, 1378/1999: 162; Muin, 1376/1997: 822).

Arapça bir kelime olan *nasihat*, “başkasının hata ve kusurunu gidermek için gösterilen çaba; iyiliği teşvik, kötülükten uzak tutmak için verilen öğüt; başkasının faydasına ya da zararına olan hususlarda bir kimsenin onu aydınlatması için gösterdiği gayret” anlamlarında kullanılır. Arapça olan “va’z” kelimesi “dinî öğüt” anlamının yanında “bir kimseye kalbini yumuşatacak söz söyleme” anlamını taşır (Keleş, 2010: 183).

Kelimeyle ilgili bütün bu içerikler bizi mühim bir noktaya götürmektedir. Klasik Türk şiiri şairleri içerisinde neredeyse bütün şairler bir şekilde nasihat, pend veya enderzden istifade etmişlerdir. Bu bağlamda ilk olarak Mevlana’nın Türkçe bir şiirini örnek olarak ele alabiliriz:

Eger geydir karındaş yoksa yavuz  
Uzun yolda budur sana kılavuz

Çubanı berk tut kurtlar öküşür  
İşit benden kara kuzum kara kuz

Eger Tatsan eger Rumsan eger Türk  
Zebân-ı bî-zebânân-râ biyâmûz<sup>425</sup> (Şafak, 2008: 1)

Burada Mevlana açık bir şekilde “*Kardeş ister iyi olsun ister kötü; uzun yolda sana kılavuz olacak olan budur. Kara kuzum kara kuzum bunu bende işit ki; Sopanı sağlam tut çünkü kurtlar üşüşür. İster İranlı ol ister Rum istersen Türk dilsizlerin dilini öğren!*” nasihatlerini etmektedir. Dili son derece açık olan beyitlerde Mevlana’nın maksadı okuyucularını bilgilendirmektir.

Diğer beyitler ise Sultan Veled’den;

Kime gerek ki diri kala ölmeye hergiz  
Bunu işitsin ü tutsun, katı bu gey sözü

Kime gerek ki ola ol cihanda yüzü ak  
Bu yola gelsün ü görsün, benimle ol yüzü (Şafak, 2008: 49)

Sultan Veled, bu beyitlerinde açık ve sade bir şekilde nasihat etmektedir. “*Her kim hiç ölmek isterse, bu güzel sözü iyi dinlesin ve öğrensin. Öbür dünyada kim yüzünün ak olmasını dilerse, bu yola gelsin ve benimle o yüzü görsün.*”

Yine başka bir örnekte ise;

Kendizinden yavuzluğu sürgil  
Ne neseden ki Hak değil, durgıl (Şafak, 2008: 61).

Diyerek bir nasihatte bulunmaktadır. “*Kendinden kötülüğü uzaklaştır; doğru olmayan her şeyden geri dur.*”

Bir başka şair ise klasik Türk şiirinin kuruluş dönemi kadrosundan olan Hoca Dehhânî’dir;

Çıkarma zinhâr kulagundan anı kim  
Bir gün sana gerek ola yalguz ana degül (Ersoy ve Ay, 2017: 28)

Hoca Dehhânî bir nasihat verdikten sonra muhatabına bu nasihati asla kulağından çıkarma yani kulağına küpe olsun diyerek açık ve sade bir şekilde nasihat veriyor.

Bu gül devrinde ömrünü geçürme zâyî’ iy gâfil

<sup>425</sup> Dilsizlerin dilini öğren.

Ki gül devri bigi tûzcek geçer bu ömr devrânı (Ersoy ve Ay, 2017: 68)

Yine Hoca Dehhânî, “*Ey gafil ömrünü zayi etme yani boşa geçirme, zira bu ömür dediğin gül ömrü gibi çok çabuk bir şekilde geçer!*” diyerek okuyucuya bir nasihatta bulunuyor.

14. yüzyıl şairi Âşık Paşa, insanın bu dünyada dostsuz yaşayamayacağını, dost olan kişinin dostluğu, arkadaşına güzel nasihat etmekle, iyilik dilemek ve kötülükten uzaklaştırmakla orantılı olduğunu belirtir. Doğru dost, insanı doğru yola çeker (Yavuz, 2000, C.2/2: 903-905)

Ulu dostun dünyâda şol kişidür

Kim nasihat virmek anun işidür

Ol nasihatla seni Hakk’a okır

Dilemez hergiz olasin sen hakîr (Yavuz, 2000: 520)

Âşık Paşa yüzyıllar öncesinden mühim bir noktaya işaret etmektedir. Ona göre dost olan kişi nasihat vermekle yükümlüdür. O dost öyle bir dosttur ki seni Hakk’a çağırır ve asla senin küçük düşmeni istemez.

İmdi gelsün her ki akli var-ısa

Kendü akli kendüziyle yâr-ısa

Anlasun kim bu hünelerden biri

Kimde varsa dünyâda oldur diri

Yâ kişi dünyâ içinde er gerek

Yâ dîn içre hâkim ü sever gerek

Yohsa bilsün gelmedükdür sağışa

Ömri geçdi irmedi bir sag işe (Yavuz, 2000: 436)

Şimdi akli olan ve akli başında olan kişi beri gelsin de bu hünelerden birine sahip olup dünyada dinin ve gerçek hayatın sahibi olduğunu idrak etsin. İnsanın dünyada dine hakim ve önder olması gerektiğini ifade eden şair öbür türlü kişinin hesaba katılmayacağından bahseder. O kişinin ömrü geçer fakat kendisinin faydalı bir işi yoktur.

Ahmed Paşa'nın Dîvânı'nda da elbette pend içerikli şiirler bulunmaktadır. Ancak işlenen konular gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Örneğin zahidin verdiği bir nasihat sıkıcı bulunabilir:

Zâhidin pendi yübûset verdi sâkî meclise  
Bir kadeh sun kim ter ola revh-i rahâttan dimâg (Tarlan, 1992a: 186)

Zâhidin vermiş olduğu nasihat o mecliste bulunanları bunaltmıştır. Sakiye seslenen şair ondan bir kadeh istemektedir. Bunun sebebi ise ortamın şenlenmesinin sakinin kadeh sunmasına bağlı olmasıdır.

Gerçi dil-ber pend eder setr eyle râz-ı aşkı der  
Âkıbet inen bilirim âleme destân olur (Tarlan, 1992a: 156)

Maşuk, sırrını gizlemesini nasihat eder. Ancak nihayetinde bu aşk ne kadar gizlense de âleme destan olacaktır.

Necâtî Bey'de de nasihatler görülür. Bu nasihatler de basit ve sade yönlerine sahiptir;

Dil kesilmez ışk-ı dil-berden ko nâsıh sözi kes  
Veh ki bu hâb-ı eceldür olımaz mâni' mekes (Tarlan, 1992b: 261)

Nasihatçıya seslenen şair, ona “Dilberin aşkından gönül vazgeçmez. Sözü uzatmayı bırak!” diyerek ekler; “Eyvah ki bu ecel uykusudur. Sinek ona mani olamaz.” Şair bu beyitte aşkı, uykuya benzetmiştir. Bu öyle bir uykudur ki ecel geldiğinde mahşer gününe kadar sürecek olan bir uykudur. Esasında şair burada nasihatçıya nasihatta bulunmaktadır.

Rişte-i nazma nasihat dürlerin düzdün velî  
Ey Necâtî dilbere ol sözlerün yalan gelür (Tarlan, 1992b: 230)

“Ey Necâtî! Nazım ipliğine nasihat incilerini dizdin fakat bu sözlerin sevgiliye yalan gelir.” Sevgilisine bir dizi nasihatlerde bulunan âşığın bu sözleri eşsiz güzellikte oluşu sebebiyle bir inciye benzetilmiştir. Ancak sevgilinin âşığa ait olan bu sözleri takdir etmesi beklenirken bu sözler sevgili tarafından yalan ve boş olarak görülür.

Diğer bir şairimiz ise Edirneli Nazmî'dir. 16. yüzyıl şairlerinden olan Nazmî Türkî-i Basit beyitlerinde açık ve sade bir şekilde nasihatlerde bulunmuştur:

Kaçup Nazmî yaramaz kimselerden  
Eyü âdemler-ile koşılalum (Üst, 2018: 2306)

Meramını açık bir şekilde dile getiren Edirneli Nazmî, şâh beyitte nasihatini dile getirmektedir. Yaramaz kimselerden uzak duralım diyen Nazmî, iyi insanlarla birlikte olalım demektedir.

Her kişinün ki vardur il içre ad u sanı  
Pes kişiye gerekdür yendek gözetmek anı

Sevme bu dünyeyi gel kim sevmedi eyüler  
Yamanlığı ko andan usanı gör usanı

Her kişinün sonına bir adıdur kalan pes  
Yok yirine durur hep anun gerü kalanı

Yalancı olup ol kim kor işini yalana  
Başına bun getirür en son anun yalanı (Üst, 2018: 3692)

Edirneli Nazmî bu şiirinde herkesin aslında bulunduğu yerde adının sanının bilindiğini ve kişinin aslî görevinin daima onu gözetmek olduğunu ifade etmektedir. Bunun yanında bu dünyayı sevmeme nasihatinde bulunan Nazmî ekler; bu dünyayı sevme çünkü öldüğün zaman yerine sadece adın kalacak demektedir. Şair, okuyucusuna açık ve sade bir şekilde nasihatte bulunmaktadır.

Süci içüp dudagun acı itme  
Anunla tatlu cânım gel acıtma

Varup engeller-ile olma yoldaş  
Degüldür yol sana yabana gitme

Eyülerle koşul yamanları ko  
O yüzden bir yaramaz söz işitme

Eyülik kapusın her çağ açık tut  
Yamandur iy il ulusu pekitme

Be Nazmî oğlanun engel söziyle  
Yaman yire dögüp sögüp segitme (Üst, 2018: 2997)

Edirmeli Nazmî, bu beyitlerde yine pend-âmîz bir üslup tercih etmiştir. İyilerle birlikte ol, kötülerden uzak dur diyen Nazmî ek olarak engelleri kendine yol olarak alma, yabana gitme demektedir. Nazmî okuyucuya her zaman etrafına iyilikte bulunmasını nasihat etmektedir. Yine bu beyitler Türkî-i Basit beyitleri olduğundan sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanmıştır.

Derdi olanun yüregi baş olur  
Gözleri hep çağlar akar yaş olur

Derdine ol ki acımaya kimsenün  
Yüregi anun gihinün taş olur

Çogı yaramazlıgadur çogına  
Bir yaramaz kimse ki yoldaş olur

Dünye işinde olanun işleri  
Hep biri biri ile savaş olur

Nazmî kişinün bir eyü yoldaşı  
Hep eyü sanmagla kardaş olur (Üst, 2018: 1273)

Şair yukarıdaki şiirde neredeyse her mısraı bir nasihat içeren muhtevayı tercih etmiştir. İfade edilen kavramlar gayet açık, sade ve anlaşılır bir şekilde olup okuyucusuna çeşitli nasihatler sunmuştur.

Dîvânlarda dünyanın geçiciliği ile ilgili nasihat içeren beyitlerde dünya için “yalan dünya, çarh-ı dîn, misâfir-hâne, viran, fenâ, köhne-serâ ve hane-i vîrâne” gibi birbirleriyle uyumlu tanımlamalar kullanılır. Dîvân şairleri de çoğu zaman bu beyitlerde sevgilinin zulmünden perişan olmuş aşığı teselli ederken bazen de kendilerini dünya zevkinden mahrum ederler (Durdu, 2008: 52). 16. yüzyıl şairi olan Bâkî’de de durum bundan farklı değildir:

Cây-ı âsâyiş olur sanma cihân-ı fânî  
Eyleme kasd-ı imâret bu harâb eyvânı (Küçük, 1994: 60)

Bu fani cihanda güven ve rahat olur zannetme. Bu harap olmuş gölgeliği de imar etmeye çalışma. Şair, bu fani cihanda harap olmuş gölgeliği imar etmeye çalışma diyerek okuyucuya açık, sade ve anlaşılır bir şekilde nasihatte bulunmuştur.

Pend ile dîvâne-i aşka selâsil bağlama

Bend ü zencir eslemez zîrâ bilürsin şîr-i aşk (Küçük, 1994: 180)

Beyitte bir nasihate bakıp da aşk derdine bağlanma diyen şair aşkı aslana benzetmiştir. Beyitte soyut olan aşk kavramı somut olan aslana benzetilmiştir.

Bu husustaki diğer bir şair Şeyhüslâm Yahyâ'dır. Mahallileşme tarzı dîvân şiirinde Necâti ile belirginleşmiş, Bâkî ve Şeyhüslâm Yahyâ ile devam etmiştir. Bilindiği üzere "sâlik-i râh" tasavvufî açıdan müridin tarikat yoluna girerek İlahî yolculuğa çıkmasıdır. Aşk ise bu yolculukta bir aracı, o yolu kolaylaştıran bir at gibidir. Şarap ise bu yolculuktaki zorlukları kolaylaştıracak bir yardımcıdır:

Kanı sâkiyâ ol mey-i rûh-bahş

Odur sâlik-i râha gül-gûn rahş (Kavruk, 2001: 13)

"Ey sâki" diyerek sakiye seslenen şair, ona sorar "O cana can katan şarap nerededir?" Ardından da bir nasihat ekler. Bu nasihatte "O yola girenler için şarap, sanki gül renkli bir at gibidir" diyerek durumu izah eder.

Bu denlü rütbe-i ulyâsı var iken mihrün

Yine işigine yüz sürmek ile fahr eyler (Kavruk, 2001: 8)

Kendisine karşı şair, büyük bir saygı ve minnettarlık duygusu içerisinde. Temiz tabiatlı, anlayışı derin ve fikirleri isabetli yüksek ilim ve irfan sahibi biri olarak tavsif edilir.

17. yüzyılın diğer bir şairi olan Abdullah Mâhir'de de durum farklı değildir:

Semt-i bahrin ihtiyâr it ey dil-i gaflet-zede

Hâtırunda bir külâh u keş ü ihrâm olmasın (Kayhan, 1999: 308)

"Ey gaflette olan gönül" diyerek gönle seslenen şair, bir nasihatte bulunur. "Geniş gönüllü olmayı seç ve aklında şapka, pabuç ve kıyafet olmasın" demektedir.

Kör dildür Hakk'ı fark itmekte erbâb u dil

Böyledür ser-cümle a'mâ âlemi a'mâ sanur (Kayhan, 1999: 314)

Yağcı kalpler, doğruyu ayırt etmekte kör bir vaziyettedir. Aynı şekilde bütün âmâlar, herkesi âmâ sanar.

Görmeyen bahr-ı muhît-i derd ü gam sâhillerin  
Seyr-i bâğı deşt-i hâmûn katreyi deryâ sanur (Kayhan, 1999: 314)

Dert ve gam denizinin sahillerini görmeyen, sivilceyi uçsuz bucaksız bir çöl ve damlayı da deniz sanar. Şair, okuyucusuna bir nasihatte bulunmaktadır. Dertlerle ve gamlarla yoğrulmamış bir kimse en ufak tökezlediğinde kendini dünyanın en dertli insanı zannedebilir.

18. yüzyıl şairi Nedîm’de de nasihatler kendisine yer edinmiştir. Muhatabın zarar görmesini istemeyen şair şöyle bir uyarıda bulunur:

Sözü az söyle ağır söyle Nedîmâ ki sühan  
Zer gibi sayılı gevher gibi sencîde gerek (Gölpınarlı, 2015: 282)

Özetle “*Az söyle çok dinle*” diyen şair, sözde altın gibi ölçülü konuşmak gerektiğini ifade etmektedir. Şair kendisine seslenerek “kötülükten sakın, iyiliği teşvik et” gibi sosyal mesaj içerikli pendler mevzubahis etmiştir.

Tarîk-i aşkda pâ-mâl-i sâlikân ol kim  
Bir iki nakş-ı kadem reh-güzâr olur giderek (Gölpınarlı, 2015: 280)

Şair hakiki aşk yolunda Allah’ın yolunu tutan kişilerin yolunu izlemeyi nasihat etmektedir.

#### 2.1.1.9. Şairler Kendi Hayat Tecrübelerini Yansıtır

Bu şiirin diğer bir özelliği şairlerin kendi hayat tecrübelerini ve hissiyatlarını iyi veya kötü fark etmeksizin şiirlere yansıtmalarıdır. Bu özellik esasında şairlerin kendi hayat tecrübelerinden hareketle okuyucuya tavsiyelerde bulunması yani nasihat vermesi anlamına gelmektedir.

Türk edebiyatında ise nasihat konusu çeşitli türlerde ele alınmıştır. İslam’dan önceki sözlü ve yazılı eserlerimizde nasihat şeklinde algılanabilecek ifadeler vardır. Bu konuda Göktürk Yazıtlarında Türk hükümdarının milletine hitap ettiği sözler başlı başına bir nasihat özelliği gösterir. İlk eserlerden günümüze kadar birçok edebiyat türünde nasihat etme geleneği devam etmiştir (Yılmaz 2008: 5).

Bu durumda incelenecek ilk şair Mevlânâ'dır. Mevlânâ'nın Türkçe beyitlerinde kendi hayatî tecrübelerini aktardığı beyitler görülür:

Çubanı berk tut kurtlar öküştür  
İşit benden kara kuzum kara kuz (Şafak, 2008: 1).

“Sopanı sağlam tut; zira kurtlar üşüşür; kara kuzum, kara kuzum bunu benden işit.” diyen şair, kurtların bulunduğu bölgede sopanı sağlam bir şekilde tut diyerek kara kuzum diye seslendiği muhatabına nasihatte bulunur.

Çelebidir kamu dirlik Çeleb'e gel ne gezersin?  
Çelebi kulların ister Çelebiyi ne sanırsın? (Şafak, 2008: 4).

“Bütün hayat Allah'a aittir; sen ne arıyorsun? Hakk'a gel Çelebi (Allah eri), kendisine bende olanları ister; çelebiyi ne sanıyorsun?” Şair yukarıdaki beyitte çelebiye nasihatte bulunur. Şairin beyitteki ifadesine göre Hak kendisine bende yani kul olanları istemektedir.

Sultan Veled'in Türkçe şiirlerinde de şairin sıklıkla nasihatlerden istifade ettiği görülür:

Ger beni sen gey göresin kendizini bey göresin  
Ne nese kim isterisen sana gele sana gele (Şafak, 2008: 22)

“Eğer beni iyi görürsen kendini bey görürsün, ne istersen ona erişirsin.” Sultan Veled yukarıdaki beyitte kendi tecrübesini okuyucuya aktarmaktadır. Şair beyitte, “İyi bakarsan iyi görürsün.” felsefesine tercüman olmaktadır.

Tanrı'yı bilgil dek dur Tanrı'yı görgil dek dur  
Eytme bunu kim “Tanrı kanda ola kanda ola?” (Şafak, 2008: 22)

“Dikkat et Hakk'ı bil Hakk'ı gör Hak nerede diye sorma.” Şair muhatabına “dikkat et, Hakk'ı bil Hakk'ı gör” şeklinde nasihatte bulunur.

Görün ussunuzu gövde içinde  
Gece yavu varır gündüz bulursuz (Şafak, 2008: 40)

“Bakın, aklınız beden içindedir; (Ancak) gece gizlenir, onu gündüz bulursunuz.” Şair beyitte kendi şahsî tecrübesini okuyucuya aktarır. Şaire göre akıl her ne kadar bedende bulunsa da gece gizlenir, gündüz bulunabilir.

Hoca Dehhânî Dîvânî'nda da nasihat-engiz beyitler bulunur:

Dilberinin yoluna baş oynayan  
Bilürem bu yolda gey merdanedür (Ersoy ve Ay, 2017: 93)

Şair, sevdiğinin uğruna canıyla başıyla mücadele edip en başta gidenlerin bu yolda iyi merdaneler olduğunu ifade etmektedir. Şairin bu ifadesi ancak bir yaşanmışlık sonucunda elde edinilen tecrübelerle okuyucuya sunulabilecek bir ifadedir.

İy âkil olma gâfil olup yârı hûblarun  
Kim bî-vefâhğ oldu bugün kârı hûblarun (Ersoy ve Ay, 2017: 122)

Şair bu beyitte âkil olan kişiye seslenmektedir. Şairin ifadesine göre hûbların yârı olursan eğer bu yolda artık gâfisindir. Zira bu aralar güzellerin işi ancak vefasızlık üzerine bina edilmiştir. Şairin bu beyti görüldüğü üzere tecrübenin okuyucuya aktarılması muhtevasıyla donatılmıştır.

Cân virüben satun alagör ‘ışkı sen müdâm  
Zîrâ ki tîz geçer kamu bâzârı hûblarun (Ersoy ve Ay, 2017: 122)

Şair beyitte “güzellerin piyasası çabuk geçer” diyerek okuyucusunu tecrübelerinden hareketle uyarmaktadır.

Âşık Paşa’nın Garip-nâme isimli eserinde de nasihat türünden örnek beyitlerle karşılaşmaktayız:

Cümle a‘zâlarda ibret yazludur  
Hâslar okır ol avâmdan gizlüdür  
İmdi gel bir fikr ile elüne bak  
Elün üzre yazludur bir hoş sebak (Yavuz, 2000: 42)

Şair yukarıdaki iki beyitte tecrübelerinden hareketle okuyucuya bazı bilgiler sunmaktadır. Şaire göre herkese yazılı olan ibret namelerini ancak bu işin erbabı olan kimseler görmektedir. Bu avamdan yani bu işin erbabı olan kimselerin gözlerinin görebileceği surette şeyler değildir. Şair ikinci beytin hemen ilk mısraında bu konuyu düşünerek gel şimdi avucuna bak, elinde bu konu hakkında güzel bir ders bulunur diyerek muhatabını hem bilgilendirir hem de ona bir ders sunar.

15. yüzyıl şairi olan Ahmet Paşa’nın Dîvânı’nda da bu kabilden nasihat örnekleri görülür:

Çekmeyen hecr elemin vasl safâsın ne bilir

Düşmeyen derde gamın dâr-ı şifâsın ne bilir (Tarlan, 1992a: 147)

Bu üslupta şair, edindiği tecrübeleri iyi veya kötü farketmeksizin okuyucuya sunmaktadır. Bu beyitte de ayrılık acısını çekmeyen kavuşmanın verdiği hazzı nerden bilecek şeklinde bir serzenişte bulunur. Akabinde bu derde düşmeyen kişi şifa-hânenin ne olduğunu nerden bilir? diye bir ekleme yapar. Şairin ifadelerinden hareketle âşık olmuş ve bu aşkıta yanmış bir kimsenin tecrübesini görmekteyiz.

Ey harâb olmuş gönül şâd ol ki mi'mârın gelir

Ey yürek yanma ki yaran merhemi yarın gelir (Tarlan, 1992a: 166)

Şair bu beyitte harab olmuş ve tükenmiş bir gönle seslenir. Artık mutlu olma zamanıdır, zira artık gönlünün mimarı gelmekte ve o harab olmuş gönlü mamur etme vazifesini yerine getirme zamanıdır. Şair ikinci mısradaki uyarısına devam eder. Bu sefer yanmakta olan yüreğe seslenen şair merheminin yarın geleceğini ifade etmektedir. Sevgilinin mimara ve merheme benzetilmesi ancak bir tecrübe sonucunda teşbihi yapılabilecek durumlardır.

Necâtî Bey'in Dîvânı'nda da nasihatlere oldukça sık rastlıyoruz:

Kan yut cefâ-yı dehr ile bağruna taş bas

Ağzından ey dil ister ise la'l-veş nisâb (Tarlan, 1992b: 55)

Şair, “Ey gönül eğer sevgilinin dudağından la'l taşı gibi kırmızı bir öpücük istiyorsan, dünyanın cefası ile kan yut, bağruna taş bas” demektedir. Zira sıkıntı çekmeden başarı gerçekleştirilemez. Şair özetle burada âşığın sabretmesi gerektiğini ifade etmektedir. Elbette şairin böyle bir nasihatte bulunabilmesi için kendinin bu hususta bazı tecrübelerinin olması gerekmektedir. Şair bu beyitte tecrübesini okuyucuya aktarmaktadır.

Ey Necâtî izzet-i dünyâya bakma merd isen

Bir vefâsız kahbedir dünyâ ki hiç varmaz ere (Tarlan, 1992b: 373)

Şairler her zaman okuyucuya ya da muhatabına nasihatlerde bulunmaz. Zaman zaman kendisine de nasihatlerde bulunabilirler. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi. Bu beyitte şair kendisine seslenmektedir “Ey Necâtî, eğer mert bir kimse isen bu dünyanın

şeref ve kudretine bakıp da aldanma! Zira bu dünya hiç bir erin yanına kâr kalmayan vefasız bir hilekârdır. Sakın ola aldanmayasın!” şeklinde kendisine uyarıda bulunuyor.

Bu husustaki diğer bir şair Bâkî’dir. Şairin dîvânında tecrübelerin muhata aktarıldığı bir çok manzume göze çarpar:

Aldanma câh u bahtına kalmaz bu rûzgâr  
Bâg u bahârı n’eyledi bâd-ı hazânı gör (Küçük, 1994: 108)

“Şu Sonbahar’ın rüzgarına bir bakıver! Bahçe ve baharı ne hale getirdi. Bu zamana aldanmayasın, zira bu dünyanın makam ve mevkisi kalıcı değildir.” Şair özetle bu güzelliklere aldanma, her güzel şeyin zamana esir olduğunu ve sonunda ise yok olacağını, zamanın her daim galip geleceğini belirten felsefeye tercüman olmuştur. Bu beyti önemli kılan durum ise beytin sahibi olan şairin, zamanında oldukça itibar gören bir şahsiyet oluşudur. Şairin bir bürokrat olarak edindiği tecrübelerden hareketle ifade ettiği sözler tecrübelerin aktarımı hususunda oldukça önemlidir.

Sözüm dinle mugannî nağmesin gûş eyle ey Bâkî  
Garaz sana nasihatdur kulak tut kavlı-üstâde (Küçük, 1994: 272)

Şair kendisine seslenir: “Ey Bâkî, sözümü işit de bu şarkıcıların nağmelerini bir dinle ne diyorlar? Üstadın sözüne kulak ver. Zira esas maksat sana nasihat vermektir.” Yukarıda da ifade edildiği gibi şairler bazen kendilerine nasihatler verebilmektedir. Bu beyitte de şair kendisine öğüt verir.

Bâkî safâ-yı Ka’be-i vuslat murâd ise  
Sa’y it hemîşe sa’y iden irdi menâzile (Küçük, 1994: 284)

Şair başka bir nasihatte yine kendisine seslenir “Ey Bâkî, esas maksat kavuşma Kâbe’sinin mutluluğuyorsa bunun için daima çalışmak gerekir. Zira çalışan hedeflerine ulaşandır.” Şair, bu sefer sürekli çalışmak gerektiğini ifade ediyor. Şairlerin nasihatleri tecrübeyle sabit ifadeler olduğundan daima tutulması gereken öğütlerdir.

Bu hususta ele alınan diğer bir şair Edirneli Nazmî’dir. Edirneli Nazmî’nin Türkî-i Basît şiirlerinde de nasihatlerle oldukça sık karşılaşırız:

Akçasın hep saklayup şol yimeyüp yidürmeyen  
Anı bilmez mi ki en son anı yir şol kara yer (Üst, 2018: 1090)

Gayet açık, sade ve anlaşılır bir şekilde ifade edilen beyitte parasını daima saklayıp onu ne kendine ne de başkasına yâr etmeyip saklayan kişiye seslenen şair en sonunda ölümün o parayı yiyeceğini ifade eder. 16. yüzyıldan seslenen şair edindiği tecrübelerden hareketle muhatabını uyarmaktadır.

Dünyede çün sonu her nesnenün olur ölmek  
Dünye kaygusu kişiye niçe bir yâ yendek

Sonı ölüm olıcak kişinün ölmezden ön  
Ölümin kişi niçün anmaya yendek tura dek

Her kişi hod ölür en sonra kara toprak olur  
Yâ nedür saru kızıl alaca tonlarla bezek

Dünyenün çekmemek istersen eger kayguların  
Gönlüne uyma gönül istediğinden el çek

Bu yalan dünya ki avretdür ana iy Nazmî  
Hiç virmez gönül imdi er olanlar gerçek (Üst, 2018: 2056)

Bu beş beyitlik manzumede şair maksadını oldukça açık bir şekilde ve Türkçe kelimelerle ifade etmektedir. Şair özetle bu dünyanın yalan olduğunu, ölmeden evvel insanın nefsinin öldürmesi gerektiğini, dünyanın kaygularını çekmek istemeyenlerin gönül arzularına meyletmemesi gerektiğini ve son olarak bu dünyaya ait olan her nesnenin en nihayetinde dünyada kalacağını ifade ederek tecrübelerini okuyucuya aktarmaktadır.

17. yüzyıl şairi olan Şeyhülislâm Yahyâ bu başlık altında incelediğimiz diğer bir şairdir. Şairin dîvânında da nasihatlarla rastlıyoruz:

Bir güzel sev kim ana her nev-cevân reşk eylesün  
Cân gibi sînende yer itsün cihân reşk eylesün (Kavruk, 2001: 309)

Şair bu beyitte “Her gencin kıskanacağı öyle bir güzel sev” şeklinde bir telkinde bulunur ve akabinde ekler “Bu sevda cân gibi göğsünün içinde bulunsun ve tüm cihân bunu kıskansın” şeklinde devam eder. Meramını gayet açık bir şekilde ifade eden şair esasında muhatabına mecâzî aşkı geçip hakîkî aşka yönelmesi gerektiğini nasihat etmektedir.

Dünyede nâm u nişân bulmak dilersen ey gönül  
Bir mehün mihrini nakş it sîned e merhem gibi (Kavruk, 2001: 448)

Beyitte “Bu dünyada eğer hoş bir seda bırakmak istersen bir ay yüzlü güzelin sevgisini merhem gibi sinene nakş et” demektedir. Esasında yukarıdaki örnekle benzer bir nasihat içeren bu beyitte şair tasavvufî bir şekilde olaya yaklaşır. Bilindiği üzere ayın bizatihi bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Ona ışık kaynağı olan Güneş’in kendisidir. Bu bağlamda ay, hakîkî güzel olan Allah’ın güzelliğinin tecelli edildiği mecâzî bir güzel metaforudur (Üstüner 2007: 298). Şair, İlâhî aşka ancak beşerî aşktan ulaşılabileceği felsefesine tercüman olmaktadır.

Çeşme-i hayvânın agzı suyun akıtsun sözün  
Hızır işitsün anı Yahyâ her zaman reşk eylesün (Kavruk, 2001: 309)

Şair yine tecrübelerinden hareketle muhatabına bir nasihatte bulunmaktadır. “Öyle bir konuş ve bu konuşmada öyle hoş sözler olsun ki bütün varlıklar bu sözlere hayran kalsınlar. Hatta Hızır bile bu sözleri “neden ben söylemedim” diye kışkansın.” Şair beyitte güzel konuşmanın her zaman etkileyici olabileceğini ifade eder.

17. yüzyıldan diğer bir şairimiz ise Abdullah Mâhir’dir. Mâhir’in dîvânında da nasihat türünden beyitler göze çarpar:

Ne safâ iste felekden ne kederden âh it  
Sa’y idüp kendini bir merd-i fenâ-fi’llâh it

Nice bir sîm ü zere ragbetüm ey hâm tama’  
Âkil isen bu fenâ mezbeleden ikrâh it

Böyle kalmaz bilirüz âh-ı seher-gâh elbet  
Bir iki gün hele sabr it ne bükâ ne âh it (Kayhan, 1999: 163)

Gayet fasih bir şekilde ifade edilen bu beyitlerde maksat, okuyucuyu fenafillaha davet eden nasihatlerde bulunmaktır. Şair “Felekten ne safa iste ne de aradığını bulamadığında isyan et, çalışmak suretiyle kendini fenafillaha ulaştır. Dünyanın malına tamah etme, eğer akıllıysan bu dünya çöplüğünden tiksinti duyarsın. –Dünya dediğin üç günlük dünyadır- Hele bir iki gün sabret bakalım, ağlayıp sızlanma bu devran elbet geçecek” şeklinde babacan bir tavırla okuyucusunu bilinçlendirmektedir.

Selâmet ister isen var yûri kûy-ı fenâdan geç  
Cihândan geçme vâ'iz sana kim dir dil-rübâdan geç

Sakîl olma gelüp meclisde kendün eyleme tekzîb  
Sımâh-ı câna girmez zıkr-i terk-i mâsivâdan geç

Ayak basma der-i agyâra bin nev-rûz u ıyd olsun  
İnanma mekr ü âla el bir itme merhâbadan geç (Kayhan, 1999: 166)

Şairin yukarıdaki beyitleri yine muhatabını uyarmak amacıyla nasihat-engiz bir şekilde kaleme alınmış beyitlerdir. Yaşanılan tecrübelerin okuyucuya aktarımı şeklinde yorumlanabilen nasihatlerde almasını bilene güzel dersler bulunur. Selâmet isteyenlerin dünyada izlemesi gereken yol, bulunduğu mecliste kaçınması gereken hareketler ve son olarak da ne yapılması gerektiğini fasih bir şekilde ifade eden şair okuyucusunu bilinçlendirmektedir.

Bu başlık altında incelenecek olan son şair 18. yüzyılın önemli temsilcilerinden olan Nedîm'dir. Nedîm'in Dîvânı'nda da nasihatların yoğun kullanımı göze çarpar:

Sözü az söyle ağır söyle Nedîmâ ki sühan  
Zer gibi sayılı gevher gibi sencîde gerek (Gölpınarlı, 2015: 282)

Ataların “Az konuş öz konuş” şeklinde ifade ettiği felsefik düşünceye tercüman olan şair maksadını açık, anlaşılır ve sade bir şekilde ifade etmektedir. Bilindiği üzere söz kültürümüzde önemli bir yere sahiptir. Sözün önemi her daim şairler tarafından ifade edilmiş ve sıklıkla kullanılan bir mazmun olmuştur. “Sözü az ve oturaklı söyle. Zira söz, altın gibi sayılı yani değerli cevher gibi de tartılıdır.” diyen şair, muhatabını nasihat vererek uyarır.

Hemân bezm-i cihânda râzdâr-ı dîde vü gûş ol  
Misâl-i şu'le ser-tâ-pâ zebân olsan da hâmûş ol (Gölpınarlı, 2015: 295)

Şair, “Her daim cihan meclisinde gözünle ve kulağınla birlikte şahit olduğun sırları tut. Bir alev gibi baştan ayağa dil olsan da sessiz kal.” diyerek okuyucuyu açık bir şekilde uyarmaktadır. Muhtevası “sır tutmak” olan beyitte maksadını açık bir şekilde ifade eden şair tecrübelerinden hareketle birikimlerini aktarmaktadır.

## 2.1.2.Edebî Etkileri<sup>426</sup>

### 2.1.2.1. Nazım Şekli

Sebk-i Türkistânî’de görülen nazım şekli genel itibariyle kasidedir. Teşbibiyile, övgüsüyle ve hatimesiyle kamil bir kaside Rûdekî’nin zamanında sıradan bir durumdur. Bu dönemde gazel, kasideden bağımsızlığını kazanmış olmasına rağmen kullanım alanı oldukça sınırlıdır. Rubai ve mesnevi kasidede olduğu gibi çok yaygındır. Bunların yanında musammat ve terciibent de görülür.

Klâsik Türk edebiyatında ise incelenen şairlerin dîvânlarında bu durum tersi yönde ortaya çıkar. Kasidelerin sayısı oldukça azken gazellerin sayısı fazladır. Bu durumun klâsik Türk şiirinde Farsça şiirden farklı bir boyut arz etmesinin temel sebebi klâsik Türk şiirinin Sebk-i Türkistânî’nin son sözünü söylemesinden ortalama iki yüz yıl sonra başlamasıdır. Başka bir deyişle klâsik Türk edebiyatının başladığı dönemde Sebk-i Türkistânî tamamlanmış, Sebk-i Irâkî tüm haşmetiyle edebiyat sahasında at koşturmaktaydı. Aşağıdaki tabloda şairlerin incelenen eserlerinde kullanmış oldukları belli başlı nazım şekilleri verilmiştir:

	Kaside	Gazel	Terciibent	Terkibibent	Rubai	Murabba
Hoca Dehhânî	2	104				
Ahmed Paşa	34	352	2	1		
Necati Bey	25	650	1	1	2	1
Baki	27	619				
Edirneli Nazmi	16	7002	7	7		524
Şeyhülislâm Yahya	5	450			4	
Abdullah Mâhir	31	254			5	
Nedîm	44	178			11	

<sup>426</sup> Bu başlık altında “Sıfat ve Mevsufun Bir Çoğulda Birleştiği Kullanımı, İtlak Elifi Kullanımı, Şart ve İstimrar Ye’si Kullanımı, Mısra Başlarında Atıf Vavı Kullanımı, Şiirede Genel Olarak Kahramanca Edanın Hakim Olması, Arkaik Kelimelerin Kullanımı, Sonradan Terk Edilen Aruz Bahirlerinin Kullanımı, Birleşik Teşbihlerin Sık Kullanımı, Sınırlı Sayıda İstiare Kullanımı, Güçlü Tavsiflerin Kullanımı, Muvazenenin Kullanımı” başlıkları da bulunmaktadır. Ancak bu başlıkların klâsik Türk şiirinde yoğun karşılığı bulunmadığından dahil edilmemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Mahcûb, 1345/1966

Mevlânâ ve Sultan Veled'in içerisinde Türkçe ibare bulunan veya sadece Türkçe olan şiirleri incelendiğinden ve Âşık Paşa'nın *Garip-nâme*'si de baştan başa mesnevi türünden bir eser olduğundan bu tabloda gösterilmemiştir.

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere şairlerin tamamının eserlerinde gazeli yoğun olarak tercih ettikleri görülür. Gazel, Türk edebiyatına 13. yüzyılda İran'dan Fars edebiyatı yoluyla geçmiştir. Molla Câmî, Örfî-i Şîrâzî, Sâib-i Tebrîzî ve Şevket Türk edebiyatını da etkileyen büyük gazel şairlerindendir (İpekten 1996: 441).

Bilindiği üzere İran'ın İslâmiyet'i kabul etmesiyle birlikte gazel, Arap şiirinin tesiri altında oluşan yeni İran edebiyatında lirik şiirin beğenilen şekillerinden biri olmuştur. Yeni İran şiirinde de ilk dönemlerde kasidelerin nesîb veya teşbîb bölümlerini oluşturan gazel, İran edebiyatına kaside içinde yer alan bu şekliyle Rûdekî sayesinde girmiş, Enverî ve Unsûrî ile devam etmiştir. Başlarda Farsça yazan şairler Arap şairler gibi câize almak adına kasideler yazıyorlardı. Önceleri kasidelerin nesîb ve teşbîb kısımlarında övülen kişilerin sevgililerinden söz edilmezken Gazâirî-i Râzî'nin Gazneli Mahmut'a sunduğu bir kasidede Mahmut'un sevgilisi Ayaz'dan bahsetmesiyle durum değişmiştir. Gazelin bu hali Horâsân'da kurulan İran devletlerinde nesîb ve teşbibin daha da gelişmesine ve kasideden ayrı bir nitelik kazanarak klasik gazel formuna dönüşmesine yol açmıştır (İpekten 1996: 441).

Gazelin kasideden tam olarak bağımsızlığını kazandığı dönemlerde gazelerde dilin çekiciliği, lirik unsurlar, hayal gücü ve edebî sanatlar ön plana çıktığı gibi dinî tasavvufî terimlere de yer verilmiştir (İpekten 1996: 441).

Gazelin esas konusu aşk ve sevgili, sevgilinin güzelliği, ona duyulan hasret ve bundan dolayı çekilen ıztırdır. Bu ve bunun gibi mazmunlar şairlerin gazelleri daha çok tercih etmesine sebep olmuştur. Başlangıçta kasideler yoğunlukta edebiyatın yolculuğu esnasında gazeller ön plana çıkmış ve şairler tarafından daha çok tercih edilen nazım şekli olmuştur.

Tezimizde incelediğimiz şairlerin kullandıkları nazım şekillerinin detayları aşağıdaki gibidir;

Hoca Dehhânî'nin Dîvân'ında 104 gazel, 2 kaside (Ersoy ve Ay 2017: 31); Ahmed Paşa Dîvân'ında 34 kaside, 352 gazel, 2 terciibend, 1 terkibibend, 14 kıta, 39 nazm, 28 tarih manzumesi ve 48 müfred (Karabey teis 2014); Necâtî Bey Dîvânı'nda 28 kaside,

654 gazel, 5 musammat, 4 mesnevi, 69 kıta, 2 rubai, 22 müfred ve 14 Farsça şiir (Yılmaz, 2015: 12); Bâkî Dîvânı'nda 27 kaside, 619 gazel, 20 kıt'a, 4 nazm, 1 tarih ve 58 matla (İpekten, 2014: 42); Edirneli Nazmî Dîvânı'nda 7002 gazel, 16 kaside, 7 terkihibend, 7 terciibend, 524 murabba, 62 muhammes, 12 müseddes, 5 müsebba, 5 müsemmen, 5 mütessa, 7 muaşşer, 2 tahmis, 23 müstezad, 425 müfred, 364 tarih, 53 kıt'a, 16 mesnevi (Üst 2018 s 17); Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı'nda 5 kaside, 450 gazel, 16 tarih, 11 kıt'a, 4 rubai, 16 nazm, 64 beyit (Hasan Kavruk Teis 2014); Mâhir Dîvânı'nda 31 kaside, 254 gazel, 14 tarih, 17 kıta, 5 rubai ve musammatlar (Kayhan 1999, 30-38); Nedîm Dîvânı'nın bilinen bütün nüshaları değerlendirilerek hazırlanan son baskıda 44 kaside, 88 kıta, 3 mesnevi, 1 terkihibent, 1 terciibent, 2 mütekerrir müseddes, 1 tardiyye, 5 tahmis, 1 muhammes, 33 murabba, 2 koşma, 166 gazel, 2 müstezâd, 11 rubai ve 23 müfred ve matla' vardır. Ayrıca Nedîm Dîvânı'nda 5 Arapça, 39 Farsça şiir yer almaktadır (Macit, 2013).

### 2.1.2.2. Edebî Sanatlar

Bu dönemin bedî sanatları daha çok müvâzene<sup>427</sup>, iştikâk<sup>428</sup>, reddü's-sadr ale'l-'acüz<sup>429</sup>, leff ü neşr ve çeşitli seci türlerinden oluşan lafzî sanatlardır. Manevî sanatlar ise daha çok tezâd ve mûraâtünnazîr<sup>430</sup> gibi sade öğelerdir ve hüner gösteren îhâm çeşitleri ele alınmaz.

Basitlik yani şiirin bedî sanatlardan yoksun olması, sade kelimeler ve basit terkipler bu dönemin şiirinin en önemli özelliğidir. Yani Türkistân şiirinin sebkine, sade sebk denilebilir. Aynı şekilde bu üslubun nesri de sade ve süssüzdür.

أفرین و مدح سود آید همی  
گر به گنج اندر، زیان آید همی<sup>431</sup>

(Rûdekî)

Bu beytin içinde yedi sanat vardır.

<sup>427</sup> Nazımda ya da nesirde fasıla kabul edilen kelimelerin aynı gramer ve vezinde olması. (Her tarzı latîf, her hulkı kerîm olan..)

<sup>428</sup> Aynı kökten türeyen sözcükleri bir arada kullanma. (Hakim, mahkeme, hükm; Cehalet, tecahül, techil)

<sup>429</sup> Sözün sonunun başta tekrar edilmesi (Detaylı bilgi için bkz: Durmuş, İsmail (2007), "Reddü'l-Acüz Ale's-Sadr" TDV (34. Cilt) s. 521-522.

<sup>430</sup> Tenasüb, itilaf ve tevfiq ve telfik ve müahat dahi tesmiye olunur (Detaylı bilgi için bkz: Saraç, Yekta (2004) "Salahaddin-i Uşşaki'nin Belagat ile İlgili Eseri ve Bu Eserdeki Edebi Terimler" İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi s.306.

<sup>431</sup> Övgü iyidir, ancak eksiklik hazinesi içindeysen bunlar ziyandır.

- a-Mutâbık olması (Makama uygun)
- b-Mütezâd (Zıt, aykırı)
- c-Müreddif<sup>432</sup>
- d-Beyân-ı musâvât<sup>433</sup> (Eşitlik)
- e-Uzûbet (Neşeli olma)
- f-Fesâhat
- g-Cezâlet<sup>434</sup> (Metanet, sağlam konuşma)

Rûdekî'nin şiiri için birkaç sanat beyan etmeye çalışılır. Ancak uzûbet, fesâhat ve cezâlet türünden beyan edilen şeylerin hepsi basit ve sade şeylerdir. Müreddif ve müsâvât da doğal bir şeydir ve sanat olarak sayılmazlar.

Her durumda bu dönemde fesâhatin ölçüsü sadelik ve açıklıktır. Fesâhatin de açık ve sade bir şekilde tarifi bu dönemin şiirinden alınarak yapılır. Sonraki dönemlerde de fesâhatin tarifi değişir hatta bazı devrelerde fesâhat ve belâgat mübhem şiire isnat edilir.

Mevlana Celaleddin Rumi, büyük bir fikir adamı olmasının yanında aynı zamanda dünyanın en büyük şairlerinden biridir. Başta Batı'nın önemli temsilcisi Goethe olmak üzere birçok Avrupalı büyüğün de ona hayranlıkları ihtişamının başka bir yanını ortaya koyar (Kabaklı 1987: 9).

Mevlana'nın bütün şiirleri Farsça olmakla beraber çok az sayıda Arapça, Rumca ve Türkçe şiirleri de vardır. Bunlar içerisinde elbette söz sanatları kullanılmıştır. Fakat bizim incelediğimiz söz sanatlarından tezat ön plana çıkmaktadır:

Eger geydir karındaş yoksa yavuz  
Uzun yolda sana budur kılavuz (Şafak, 2008: 1)

“Kardeş, ister iyi olsun ister kötü sana kılavuz olacak olan budur” diyen Mevlana *gey* ve *yavuz* kelimelerini iyi ve kötü manasında birbirine zıt olarak kullanmıştır.

Yüzün ey yâr-i rûhânî verir Îsâ bigi cânı

<sup>432</sup> Kafiye ilaveten redif de olan şiirdir.

<sup>433</sup> Sözü güzel ve maksada uygun olarak ifade edebilen biri, muhatabının durumunu göz önünde bulundurarak maksadını sıradan insanların günlük hayatta kullandıkları sözlerle ifade ederse buna “müsavat” denir.

<sup>434</sup> Bazı kelimelerin kulağa kuvvetli gelmesi halini ifade eder. (Çekâcâk-ı Tîg-Kılıç sesi)

Senin ol iyiliğin kanı eger men müttehem bâşem (Şafak, 2008: 9)

Sevgilisine seslenen şair, onun yüzünün İsa Peygamber gibi hayat verdiğini, onu dirilttiğini ifade ederken “ben suçlu isem senin iyiliğin nerede?” diyerek serzenişte bulunmaktadır. Burada suçlu olanı kötü olarak addettiğimizde onun karşısında iyilik kelimesini bulmaktayız. Bu da tezat sanatının tezahürüdür.

Sultan Veled, kaynakların belirttiğine göre üretken bir sanatkârdır. Sultan Veled’in eserlerinin babasının eserlerinden ayrıldığı taraf Türkçe’ye daha fazla yer vermiş olmasıdır. Bu da Mevlana’nın devrine nazaran bu devirde Türkçe’nin Anadolu’da kendi varlığını kabul ettirecek bir vaziyete gelmesi ile açıklanabilir (Yazıcı 1979: 30). Bu bahiste ilk inceleyeceğimiz söz sanatı tezattır. Tezat, Sultan Veled’in Türkçe şiirlerinde kendisine orta yoğunlukta yer bulmuştur:

Ben ki sözün söylervem gün ü gece göynervem  
Bu umudakim kişiler anı bula anı bula (Şafak, 2008: 22)

Şair, sürekli O’nu aramaktadır. Sadece kendisi aramakla da yetinmez, insanların onu bulması için gece ve gündüz yanmakta, dualar etmektedir. Bu beyitte *gün ü gece* ifadesiyle gece ve gündüz gibi birbirine zıt iki kavram ifade edilmektedir.

Seni buldum sana geldim gözüm açtım yüzün gördüm  
Usum vardı deli oldum beni aşkın sana saldı (Şafak, 2008: 31)

Şair aradığını nihayetinde bulmuştur. O’nu bulmuş ve O’na gitmiş, teslim olmuştur. Gözünü manevî aleme açan şair, yüzünü görmüş bu sırada da aklını kaybedip dîvâne olmuştur. Bu beyitte kullanılan *us* ve *deli* kavramları birbirine iki zıt kavramdır.

Karanu süsü ki durur yolumuzda bizi urur  
Duravuz nurun süsüyle karanu süsün sıyavuz (Şafak, 2008: 33)

“Karanlık (zulmet) askeri kimdir ki yolumuzu kesip bize saldırınsın? Nur askeriyle karşı koyup onların askerini kırarız” diyen şair, birbirine zıt iki unsuru savaştırmaktadır. Bir yanda karanlık yani kötü askerlerin saldırısı diğer yandan nûr yani iyiliği savunan askerlerin savunması söz konusudur. Burada *Karanu sü* ile *Nûr sü* birbirine zıt iki unsurdur.

Sultan Veled’in Türkçe şiirlerinde inceleyeceğimiz diğer bir söz sanatı ise *Reddü’s-sadr ‘Ale’l-Acüz*’dür. Bu sanat “*Sözün başındaki bir kelimenin sözün sonunda tekrar edilmesi*”dir. Aynı şekilde bazı kitaplarda “*Reddü’l-acüz Ale’s-sadr*” olarak geçen

kavram bazı kitaplarda da “*Reddü’s-sadr Ale’l-acüz*” olarak geçmektedir (Değirmençay 2002: 2).

Esasen burada iki sanattan bahsetmek mümkündür.

- 1- Reddü’s-sadr ale’l-acüz: Arapça bir ibare olup sadrı acuzda getirmek demektir. Bedi’ ilminde ise beytin veya nesir cümlesinin baş tarafında, yani sadrdaki kelimenin, son tarafında yani acuzda getirilmesidir.
- 2- Reddü’l-acüz ale’s-sadr: Aynı şekilde Arapça bir ibaredir. Acuzu sadrda getirmek anlamına gelir. Bedi’ ilminde ise birinci beytin sonundaki kelimeyi, ikinci beytin başında getirmek demektir (Değirmençay 2002: 4)

Ben ki ana âşıkvam uslu iken delivem

Deli gibi ırlarvam terlelelâ terlelelâ (Şafak, 2008: 23)

Şair, *Terlelelâ! Terlelelâ!* diye mırıldanmaktadır. Sevdiğine âşık olan şair, akıllı iken deli bir hale bürünmüştür. Bu beyitte ilk mısraın son kelimesinde kullanılan kelimenin ikinci mısraın ilk kelimesinde tekrar ettiğini görmekteyiz. Burada reddü’l-acüz ale’s-sadr sanatını belirtebiliriz. Bir başka örnekte de:

Kişinin kim değil katı aşkı

Kaynamaz hoş pınar gibi sıdkı

Sıdk suyu kim azdurur kuruya

Çok değil kim Fırat gibi yürüye (Şafak, 2008: 64)

Mutasavvıf bir şair olan Sultan Veled, tasavvufî nükteler barındıran yukarıdaki beyitlerde manevî aşkı güçlü olmayan bir kimsenin inancının pınar gibi güzel kaynamayacağını ifade ederken duruma açıklık getirir “*iman suyu az olursa kurur; çok değildir ki Fırat nehri gibi coşsun*” şeklinde açıklar. Burada ilk beytin ikinci mısraında geçen *sıdk* kelimesinin ikinci beytin ilk mısraında da geçtiğini görmekteyiz. Bu reddü’l-acüz ale’s-sadr sanatıdır.

Kul u sultan bir durur iki değil

Ol serâ içre bir olur beg ü kul (Şafak, 2008: 81)

Yine görüldüğü üzere ilk mısra *ku/* kelimesiyle başlarken beyit *ku/* kelimesi ile sonlanmaktadır. Reddü’l-acüz ale’s-sadr sanatını görürüz.

Sultan Veled'in Türkçe şiirlerinde orta yoğunlukta bulununan sanatlardan bir tanesi de tenasüp sanatıdır. Bilindiği üzere tenasüp aralarında zıtlık dışında bir ilişki bulunan iki ya da daha fazla kelimenin bir ibarede kullanılması sanatıdır:

Sen güneşsin gök tahtın ey paşa  
Çayır u çimen nurundan oldu çaç (Şafak, 2008: 36)

Aziz sevgiliye seslenen şair, sen güneşsin, gök ise tahtındır demektedir ve eklemektedir; Yeşillikler senin nurundan buğdaylara dönüştü. Bu beyitte güneş ve gök kelimelerinin yanı sıra çayır, çimen ve buğday anlamına gelen çaç kelimelerinin bir arada kullanılması tenasüp sanatına örnek teşkil etmektedir.

Ol ne kaştır ol ne gözdür can alır  
Ol ne boydur ol ne yüzdür ol ne saç (Şafak, 2008: 36)

Gayet sarı kelimelelerin yan yana gelmesiyle oluşturulmuş olan beyit gayet açıktır. Burada adeta sevgilinin resmi çizilir. Onun kaşından gözünden boyundan ve saçından bahsedilir. Böyle birbiriyle uyumlu kelimelerin bir arada kullanılması yine tenasüp sanatına bir başka örnek teşkil eder.

Bir sonraki inceleyeceğimiz söz sanatı iştikaktır. Lafzî söz sanatları içerisinde göze ve kulağa hoş gelen sanatlardandır. Bilindiği üzere iştikak aynı kökten gelen kelimeleri bir beyit içerisinde kullanma sanatıdır. Sultan Veled'in Türkçe şiirlerinde de bu sanata denk geliyoruz:

Tahurdur Hak süçüsi uçmak içre  
Eger tâhirsin andan sen içesin (Şafak, 2008: 41)

Cennet'in içinde tertemiz İlahi bir şarap vardır diyen şair ekler; eğer temizsen sen de ondan içebilirsin. Burada dikkatleri üzerine çeken kelimeler "tâhir ve tahir" kelimeleridir. Her iki kelime de Arapça "طهر" kökünden türemiştir. Tahir; "temizlik, paklık" anlamına gelirken tâhir ise "temiz, pak" anlamına gelir.

Aşksız cânı ölü bilmek gerek  
Ol ki âşıktır anı bulmak gerek (Şafak, 2008: 76)

Aşksız can ölü gibidir diyen şair, âşık olan kişiyi bulmak gerek diyerek durumu idealize eder. Burada da dikkatleri çeken kelimeler "aşk ve âşık" kelimeleridir. Yine aynı kökten türemiş olan iki kelime ile karşı karşıyayız "ع-ش-ق". Bu kelime ayrıca iştikak sanatının yoğun olarak kullanılan kelimesidir.

Hoca Dehhânî edebî sanatları işleyişi ve şiire yerleştirmesi bakımından zengin bir dîvâna sahiptir. Hoca Dehhânî'nin en çok teşbih ve tezat sanatlarına teveccüh ettiği görülmüştür. Bunların ardından tenasüp ve cinas sanatını kullanmada oldukça başarılıdır (Ersoy ve Ay 2017: 31). Burada ilk işlenecek olan söz sanatı tezattır:

Ne eksile ki kara sine girmedin öndin  
Şol ak sîneye dokına bu kara sîne (Ersoy ve Ay, 2017: 82)

Yukarıdaki beyitte “sîne” kelimesi “göğüs” ve “mezara” anlamlarında cinaslı kullanılırken sevgilinin ak sinesi ile âşıkın kara sinesi arasında tezat ilişkisi kurulmuştur. Bu durum sadece renk tekeline gerçekleşmez. Kelimelerin uzak anlamlarına yüklenen manalar da söz konusudur. Sevgilinin ak sinesi ayrıca saflığın ve baht açıklığının da simgesi durumundadır.

Aceb degül ki güneş pertevi düşerse yire  
Aceb budur ki yüzi pertevi semâya düşer (Ersoy ve Ay, 2017: 107)

Bu beyitlerde ise “yer” ve “semâ” kelimeleri arasında tezat ilgisi kurulmuştur. Hoca Dehhânî burada “Güneş ışıklarının yere düşmesi şaşılacak bir şey değildir. Asıl şaşılacak olan şey ay yüzlü sevgilinin ışığının semâya yani gökyüzüne vurmasıdır” demektedir.

Hoca Dehhânî iştikak sanatına dîvânında orta yoğunlukta yer vermiştir.

Âşıkda ne var kim ide ma'şûkına îsâr  
Ger nesnesi yoksa hele âh-ı seheri var (Ersoy ve Ay, 2017: 85)

İştikak sanatına en çok örnek olan kelimelerden birisi de “aşk”tır. Âşık ve ma'şûk. Âşık tipinin duyduğu hissini sahibine maşuk denir. Maşuk; Allah, peygamber, sevgili (kız-erkek), anne-baba veya doğa olabilir. Maşuk ekseriyetle âşığı yanında istemez. Âşık; âb-ı hayata ulaşmak ister. Bu da bilindiği üzere maşukun dudağıdır. Özetle âşık ile maşuk ortak kökten türemiş müştak kelimelerdir.

Bî-basar diye bana ehl-i basîret ne ki var  
Benzedürsem gözünü nergise kim yok basarı (Ersoy ve Ay, 2017: 87)

Basîret; görme, idrak etme, bir şeyin iç yüzüne vakıf olma, sezgi gibi anlamlara gelen bir kelimedir. Kur'an-ı Kerim'de genel olarak “görme” anlamı yanında özellikle “hakikati keşfetme, doğru yolu tanıma, gerçeği yanlıştan ayırma yeteneği” manalarında kullanılmış ve bu bakımdan manevi körlük veya delaletin zıddı olarak gösterilmiştir

(Uludağ 1992: 103). Özetle basar ve basiret kelimeleri ortak bir kökten türemiş müştak kelimelerdir.

Hoca Dehhânî'nin Dîvânı'nda Sebk-i Türkistânî/Horâsânî ile alakalı diğer bir lafzî söz sanatı ise tenasüptür:

Meclis kim anda şâhid ü şem' ü şarâb ola  
Bâdâm u nukl ü mutrib ü çeng ü rebâb ola (Ersoy ve Ay, 2017: 118)

Yukarıdaki beyitte şair, eğlence meclisinin olmazsa olmazlarını saymıştır. Meclisle ilgili olmazsa olmaz sekiz unsur dile getirilerek tenasüp sanatı uygulanmıştır. Bunlar; şâhit, şem, şarap, badem, nukl, mutrib, çeng ve rebaptır.

Ol al yanagın üzere gören benümi didi  
İder Bilâl mübâreklik ile Ka'be tavâf (Ersoy ve Ay, 2017: 111)

Yukarıdaki beyitte Hz. Bilal ve ben teşbihi ikilisi görülmektedir. Sevgilinin al yanağı Kabe'ye, yanağın üzerindeki ben ise Hz. Muhammet'in Habeşli azatlı kölesi Hz. Bilâl'e benzetilmiştir. Yanak, Kabe, ben ve Bilâl kelimeleri birbiriyle uyumlu kelimeler olduğundan burada değerlendirebiliriz.

Diğer bir söz sanatı ise cinastır:

Yâ Rab ol yâr benüm gönlüm alup *kanda gider*  
Ki lebi aslına sordum şeker ü *kanda gider* (Ersoy ve Ay, 2017: 84)

Yukarıdaki beyitte geçen *kanda gider* ibaresi tam bir cinas örneğidir.

Kan dökdüğün tanlamaz *kara* gözlerün  
Her kim *kara* ola bilünüz kim hatâ kılur (Ersoy ve Ay, 2017: 87)

Bu beyitte ise *kara* kelimelerinin cinaslı kullanıldığı görülür.

Son olarak işlenecek söz sanatı ise Reddû's-sadr Ale'l-acüz sanatıdır:

*Kandasın* iy lebleri âb-ı hayât  
Kara saçı müşk-bârum *kandasın* (Ersoy ve Ay, 2017: 89)

Beytin *kandasın* ibaresi ile başlayıp aynı ibare ile sonlandığı görülmektedir. Bilindiği üzere âşık, maşukun leblerine yani âb-ı hayâta ulaşmak için sürekli bir mücadele içerisinde. Sevgilinin leblerine ulaştığında ölümsüzlüğe ulaşacağını düşünen âşık kararlı bir şekilde bu arayışını sürdürür. Bu reddü'l-acüz ale's-sadr sanatıdır.

*Nazarı* niçe kılasın i şeh agyâra müdâm

N'ola biz kula dahı lutf-ıla kılsan *nazarı* (Ersoy ve Ay, 2017: 91)

Beyitte başlangıç ve bitiş kelimesinin aynı olması reddü'l-acüz ale's-sadr söz sanatının hususiyetidir.

Âşık Paşa inceleyeceğimiz diğer bir şairdir. Yukarıda mezkur olan söz sanatlarının Âşık Paşa'nın *Garip-nâme* isimli eserinde de sıklıkla kullanıldığına müşahede edilmiştir. Bunlardan ele alacağımız ilk söz sanatı tezattır:

Deniz ehli kuruya çıksa ölür

Kuru yir ehli denizde gark olur

Deniz ehli kuruda eglenimez

Kuru yir ehli denize giremez (Yavuz, 2000: 60)

Şair yukarıdaki beyitlerde denizin ve karanın hususiyetlerini sunmaktadır. Bunlardan deniz ve kara birbirine zıt iki unsurdur. Denizde yaşayan karaya çıksa ölür, karada yaşayan denize gitse orda batar diyen şair eklemeye bulunur; deniz ehli kuruda eğlenemez kara ehli de denize giremez.

Sana şol nefis ü hevâ düşman durur

Dostlığ iden sana akl u cân durur (Yavuz, 2000: 6)

Yukarıdaki beyitte de tezat sanatının en çok kullanılan unsurlarından biri olan dost ve düşman kavramları kullanılmıştır.

Diğer bir edebî sanat ise iştikak sanatıdır:

İy âşık sen nefse yoldaş olmagıl

İşka uygıl ışk yolında kalmagıl (Yavuz, 2000: 61)

Âşık Paşa, iştikak sanatının klasik Türk edebiyatı içerisinde en çok kullanılan yukarıda da örneklerine şahitlik ettiğimiz bir kavramı kullanmıştır. Bilindiği üzere âşık ve aşk kelimeleri aynı kökten türemiş müştak kelimelerdir.

İy Âşık sen işka dutgıl yüzüni

İşk yolında harca sür kendüzünü (Yavuz, 2000: 76)

Diyen şair aynı örneği başka bir beyitte tekrar kullanmıştır. Burada da âşık ve aşk kelimeleri aynı kökten türemiş müştak kelimelerdir.

İştikak sanatından sonra gelen edebî sanatımız ise tenasüptür:

Kuru yir ehli vuhûş u hem tuyûr  
Dünyada bunlar dahı kılur sürûr

Kimine meydân durur tag u ova  
Kimine seyrângeh olmuşdur hevâ (Yavuz, 2000: 60)

Şair, karada yaşayan vahşi hayvanların ve uçucu hayvanların dünyada egemen olduğunu ifade eder. Burada kullanılan Kara, vuhûş, tuyûr, dünya, dağ, ova ve hava kelimeleri birbiriyle uyumlu kelimeler olduğundan burada tenasüp sanatından bahsedebiliriz.

Ya'ni kim ol akl u dil rûhânidür  
Nitekim bu nefis ü ten cismânidür (Yavuz, 2000: 58)

Bu beyitte de aklın ve gönlün ruhani olduğu, nefes ve tenin ise cismani olduğu belirtilmiş ve birbiriyle uyumlu olan kelimelerin yan yana kullanıldığı görülmüştür.

Sonraki söz sanatı Reddû's-sadr Ale'l-acüz'dür:

Gerçi bunda hak koyupdur bunları  
Bunlar okır lîk her efsûnları (Yavuz, 2000: 71)

Diyen şair beytin ilk mısramını “bunları” kelimesiyle bitirirken ikinci mısramını ise yine “bunlar” kelimesiyle başlatıp reddü'l-acüz ale's-sadr sanatını uygulamıştır.

Ehli uşbu meclisün anlar durur  
Dahı bunlara uyan cânlar durur

Cân durur ol ortada harca varan  
Cânına kalmadı ol girçek eren (Yavuz, 2000: 62)

Âşık Paşa bu iki beyitte de mezkur sanatı kullanmıştır. İlk beyit “cânlar durur” ibaresiyle biterken ikinci beyit “cân durur” ibaresiyle başlar.

Serdihi ol meclisün şeytân durur  
Sevgülü ni'metleri küfrân durur

Küfr ucında meclisi kurmuş bular  
İşleridür kibr ü kîn çirkin hular (Yavuz, 2000: 63)

Âşık Paşa yine ilk beytin ikinci mısraını “küfrân durur” ibaresiyle bitirmiş, ikinci beytin ise ilk mısraını “küfr” kelimesiyle başlatmıştır. İştikak sanatını gözlemlediğimiz bu beyitte ayrıca Reddû'l-acüz ale's-sadr sanatını da görmekteyiz.

Âşık Paşa'da inceleyeceğimiz Sebki Türkistânî ile ilgili son söz sanatı ise cinastır:

Her biri hoşnûd u râzî işine  
Dinle imdi kendü kimdür işi ne (Yavuz, 2000: 71)

Bilindiği üzere cinası belagat kitapları “lafızların birbirine benzemesi muhatapta dinleme arzusu uyandırır” şeklinde ifade etmişlerdir (Saraç 2011: 245). Burada da hem göze hem kulağa hoş gelen bir durum söz konusudur.

Ol anı yurd idinüpdür ol anı  
Bunlar işler hayr-ıla şer olanı (Yavuz, 2000: 72)

Yukarıdaki beyitte mürekkebin cinas çeşitlerinden olan müteşabih cinas yapılmıştır. İlkinde işaret zamiri olarak kullanılan kelime bütünü ikinci mısradaki ise fiilimsi olarak geçmektedir.

Ahmed Paşa Dîvânı'nda da tezat sanatına oldukça sık rastlanmaktadır.

Bendeni yâd itdi ki nâm-ı câvidân tahsil ider  
Şol gedâ-yı kem-terin kim anı bir sultan ana (Tarlan, 1992a: 119)

Köle anlamına gelen “bende” kelimesi ile “sultan” kelimeleri içinde barındırdıkları zıtlık sebebiyle tezat sanatına örnek olarak alınmıştır.

Derdüme la'lün tabibinden devâ sordum didi  
Var yine dil derdini artur iki dermân andadur (Tarlan, 1992a: 139)

Bu beyitte tezat sanatı için kullanılan kelimeler “dert” ve “devâ”dır.

Bir sonraki söz sanatı tenasüptür:

Cemâlün mescidinde kıldı kaşun  
Cemâat çokluğundan iki mihrâb (Tarlan, 1992a: 125)

Yukarıdaki beyitte “mescit”, “cemaat” ve “mihrap” kelimeleri birbirine uyumlu kelimeler olup tenasüp sanatı gereği aynı beyit içerisinde kullanılmıştır.

Ne için itmezsün nazar sen gönline âşıklarun  
Çünkü hüsnin seyr ider âyinede hûbân-ı îd (Tarlan, 1992a: 132)

Beyitte kullanılan kelimeler, sevgilinin güzelliğinin zihinde çağrışım olarak yer almasına sebep olmaktadır. Bu bağlamda “seyr etmek”, “âyine” ve “hûbân” kelimeleri ile tenasüp sanatı uygulanmıştır.

Ahmed Paşa'nın Dîvânı'nda iştikak sanatı da kullanılan diğer sanatlardandır:

Zülf-i nakkâşî suya bir resm ider kim reşk ider  
Mâni-i Çin yazdığı nakş-ı Nigâristân ana (Tarlan, 1992a: 119)

Beyitte nakkaş ve nakş kelimeleri aynı kökten türetilmiş müştak kelimeler olduğundan bu beyitte iştikak sanatı görülmektedir.

Ey dost nazar eyle ki uşşâk arasında  
Ahmed gibi bir âşık-ı gam-hârî kimün vara (Tarlan, 1992a: 152)

Beyitte uşşâk ve âşık kelimeleri geçmektedir. Bu kelimeler iştikak sanatı için oldukça fazla kullanılan kelimelerdir. Dolayısıyla aynı kökten türemiş bu kelimeler iştikak sanatının alametlerindedir.

Reddû's-sadr ale'l-acüz sanatı da dîvânda görülen üslup alameti olan başka bir sanattır.

Göz düşürdü gönlüme deryâ-yı aşkın ka'rına  
Bu ne hikmetdir k'olur ihyâ gönül gark-âb göz (Tarlan, 1992a: 178)

Göz ü gölüm isteyü gitti lebinle belini  
Ol seferde oldu nâ-peydâ gönül nâ-âb göz (Tarlan, 1992a: 178)

Göz ü gönlümden nice çıksın hayâlin zevrakı  
Çünkü olmuşdur ana deryâ gönül gird-âb göz (Tarlan, 1992a: 178)

Göz ü gönlüm zülfün İbrâhim'ine oldu makâm  
Tan mı olsa Kâ'be-i ulyâ gönül mizâb göz (Tarlan, 1992a: 178)

Dîvânın 123. gazelinden olan bu beyitlerin hepsinde mezkur sanata tesadüf etmekteyiz. Bu beyitlerde dikkat edilmesi gereken kelime “göz” kelimesidir. Beyitlerde bir mısra “göz” kelimesiyle bittiğinde hemen akabinde gelen mısraın “göz” kelimesiyle başladığı görülmektedir. Bu husus, incelenen söz sanatının alametlerinden olup güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Ahmed Paşa'nın Dîvânı'nda incelenen *Türkistân* üslubunun son söz sanatı ise cinastır:

Yakdı çeşmüm ışk odun didi dile gir yan ana

Ah kim rahm itmedi bu dîde-i giryân ana (Tarlan, 1992a: 119)

Beyitte cinas sanatının güzel bir örneği müşahede edilmektedir. Burada ilk mısradaki geçen “gir yan” ifadesi görüldüğü üzere ikinci tekil şahsın emir kipindedir. İkinci mısradaki “giryân” kelimesi ise “ağlayan” anlamına gelmekte olup yazılış itibariyle ilk mısradakiyle aynıdır.

Serverâ serv-i ser-efrâz olalı hem-ser sana

Ayağına yüz sürer yüz dürlü lutfi ile çemen (Tarlan, 1992a: 234)

İkinci mısradaki iki defa geçen “yüz” kelimesi dikkatleri çeker. Burada ilk geçen “yüz” kelimesi çehre anlamına gelmektedir. İkinci defada geçen “yüz” ise sayı anlamı katmaktadır. Bu bağlamda yazılışları aynı fakat anlamları ayrı olan kelimeler cinas sanatının bir tezahürüdür.

Necâtî Bey bu hususta incelenen diğer bir şairdir:

İşk bâzârında bir dîvâne gördüm çağırur

Leylî zencîrine Mecnûn olmayan uslu degül (Tarlan, 1992b: 302)

Aşk pazarında, “Leylâ'nın zincirine Mecnûn gibi tutkun olmayan akıllı değildir” diye bağırarak bir dîvâne gördüm. Aşk yolunda can vermek bilindiği üzere âşıklık makamında önemli bir rütbedir. Şair, burada can verilip karşılığında kavuşma satın alındığından yaşanan olayı aşk pazarına benzetmiştir. Şaire göre Leyla'nın aşkı için deli olmayı akıllı olarak kabul etmek mümkün değildir. Zira bu yolda akıllı kaybetmek, akıllı sayılmanın ilk şartlarından biridir. Bu bağlamda tezat sanatının güzel bir örneğini “uslu” ve “dîvâne” kelimelerinde görmekteyiz.

Ki pîr-i dehr o şehi genc iken harâb etti

Hayat âbını tâb-ı ecel serâb etti

“O yaşlı dünya, şahı genç iken harap etti. Hayat suyunu da ecel kıvılcımı serap haline getirdi.” diyen şair, “Yaşlı”, “genç”, “hayat” ve “ecel” kelimelerini birbirine zıt ifadeler olarak kullanmasının yanında tenasüp yani birbirine uygun ifadeler olarak yana getirmiştir. Tâb-ı ecel ile ölümün insan bedenini yok eden etkisi gözler önüne serilmiştir. Ecel geldiğinde ölümün yakıcı etkisiyle insan hayatı son bulacak ve bir serap haline gelecektir.

Necâtî Bey’de tenasüp sanatı:

Mısır-ı izzetde el üzre tutmadılar Yûsuf’ı

Zer gibi tesbîhi tekrâr itmeyince yâ Azîz (Tarlan, 1992b: 252)

“Ey Aziz, zer gibi tesbihi tekrar atmayınca saygınlık Mısır’ında Yusuf’u el üstünde tutmadılar.” Mısır, Yusuf ve Aziz kelimeleri, Yusuf peygamberin kıssasına telmihen tenasüp sanatı uygulanmıştır.

San yağar bârân-ı hışm ile tergerk-i pür-belâ

Ol kemân-ebrû kaçan tîr ile peykân yağdurur (Tarlan, 1992b: 217)

“O keman kaşlı sevgili ne zaman ok ile temren yağdırsa, sanki gök yüzünden öfke yağmuru ile bela doluları yağmış gibi oluyor.” Sevgilinin kaşlarının yaya, kirpiklerinin ise oka benzemesi sebebiyle bu kelimeler tenasüp ilişkisi içinde kullanılmıştır. Sevgili ne zaman hışm ile baksa o kaş ve kirpiklerden belalar yağacaktır. Özetle sevgilinin öfkesi bir sağanak gibi âşığın üstüne gelmiş ve ona göz açtırmamıştır.

İştikak sanatı:

Uşşâk yâ şol çâh-ı zenahdâna girürler

Yâ bir nice kez ışk ile zindâna girürler (Tarlan, 1992b: 214)

Yukarıdaki beyitte “Uşşâk” ve “Işk” kelimeleri aynı ortak kökten türemiş müştak kelimeler olduğundan bu beyitte istikak sanatından bahsedebiliriz.

Necâtî Bey Dîvânı’nda cinas söz sanatı:

Necâtî Bey Dîvânı’nda “Dârâ” sözcüğü “hükümdar” anlamıyla cinaslı olarak İskender’le birlikte anılıyor. Memduh, güç ve başarı bakımından İskender, Acem hükümdarları ise İskender tarafından yenik düşürülen Dârâ ile özdeşleştirilir:

Senin destûr olduğun bu gün İskender-i Rûma

Acem dârâları gibi yerin dar etti Dârâ’nın (Tarlan, 1992b: 79)

Necâtî Bey, bir gazelinde sevgilinin misk kokulu saçının bir telinin bile Dârâ'nın ülkesiyle değiştirelemeyeceğini ifade eder. Yani burada sevgilinin itibarının yüceliği karşısında Dârâ'nın ülkesi bile kıymetli değildir.

Küynüklüsin nigâra ruh-ı zerd ilet gönül

Küynüklü armağanı kamu za'ferân olur (Tarlan, 1992b: 192)

Bolu'ya bağlı bir ilçe olan Göynük, 14. yüzyılda za'feran yani safranın oldukça çok yetiştirildiği bir yerleşim yeridir. Şair, beyitte köynük kelimesini hem yer adı anlamında hem yara anlamında cinaslı olarak kullanmıştır. Ayrıca safran bilindiği üzere konulduğu maddeleri sarartması özelliğiyle bilinirken yüzün sararması ile ilişki kurulmuştur.

Reddü's-sadr Ale'l-acüz sanatı:

Es-selâm ey Şâh-ı merdân es-selâm

Es-selâm ey sırr-ı pinhân es-selâm (Tarlan, 1992b: 306)

Beyit, reddü's-sadr ale'l-acüz sanatı için güzel bir örnektir. Her iki mısra da “es-selâm” kelimesiyle başlamış, yine aynı kelimeyle bitmiştir.

Diğer şairimiz olan Bâkî'de tezat sanatı teşbihlerden sonra neredeyse ikinci sırada yer almaktadır. Tezat sanatını farklı şekillerde beyitlerinde kullanan Bâkî, kimi zaman ikili, kimi zaman da ikiden çok göstergeyle beytin bütününe yayarak bu sanatı kullanır (Keklik, 2006: 32).

Elinden geldüince râz-ı aşkun dil nihân itdi

Akup cûy-ı sirişk ol sırrı hayfâ kim ayân itdi (Küçük, 1994: 311)

Sevgili, âşığına daima eziyet eder ve onu dertlere salar. Âşık ise her daim sevgiliden dermân arar. Bunu bulamadığı için kimi zaman âşık için dert, kimi zaman dermân olur. Bunun örneği aşağıdaki beyitteki gibidir:

Gayrı dermân istemez Bâkî kulun

Zahmına derdün devâsı hoş gelür (Küçük, 1994: 141)

Beyitte dert ve dermân kelimeleri tezat sanatıdır.

Bâkî Dîvânı'nda iştikak örnekleri âhenk taşımazlar. Bunlar arasında ses dağılımını yönlendiren iştikaklar dikkat çeker (Kaplan, 2013: 187). İştikakın başarısını

sağlayan şey, aynı kökten türeyen kelimelerin beyitteki diğer kelimelerle ses ve anlam ilişkisi açısından ortaya çıkan bir durumdur (Macit, 2005: 18).

Her tîr-i belâ kavs-i kazâdan k'ola nâzil  
Sahrâ-yı dil-i ehl-i vefâdur ana menzil (Küçük, 1994: 207)

Beyitte “nâzil” ve “menzil” kelimeleri aynı kökten türeyen müştak kelimelerdir.

Halk-ı cihânı nakşına eyler firifte  
Nakkâş-ı rûzgâr aceb rengler geçer (Küçük, 1994: 135)

Bu beyitte de “nakş” ve “nakkâş” kelimeleri ortak bir kökten türemiştir.

Aşağıdaki beyitte; bahr, dürr, emvâc ve deryâ kelimeleriyle; nazm, sûtûr, defter ve şiir kelimeleri kendi arasında ayrı bir tenasüp ilişkisi oluşturur. Kelimeler beyitte karışık olarak verilmiştir:

Kenâr-ı bahr-ı nazma yine dürrler dizmiş ey Bâkî  
Sûtûr-ı defter-i şî'rün meger emvâc-ı deryâdur (Küçük, 1994: 96)

Bu göz ü kaş u gamze vü hâl ü hat ile yâr  
Âşûb-ı dehr ü fitne-i Devr-i Kamer geçer (Küçük, 1994: 101)

Yukarıdaki beyitte “göz”, “kaş”, “gamze”, “hal” ve “hat” kelimeleri arasında uygunluk söz konusu olduğundan tenasüp sanatıdır.

Aşağıdaki beytin ilk mısraındaki “sipih”, “kevâkib” ve “hilâl” kelimeleri gökyüzü kavramı etrafında anlam ilgisi bağlamında tenasüplüdür. İkinci mısradaki “takın”, “pây” ve “hâlhâl” kelimeleri de aynı kavram etrafında tenasüplüdür. İki farklı tenasüp ilgisine dayanan kelimeler karışık olarak değil, iki mısradaki ayrı ayrı verilmiştir:

Ne hoş yaraşdı sipihre kevâkib içre hilâl  
Takındı pâyine gûyâ ki cevherî halhâl (Küçük, 1994: 37)

Bâkî, Dîvânî'nda Sebki Türkistânî'nin gereklerinden olan cinas sanatına rastlanmaktadır:

Gül dirin gülmez açılmaz bana ol gonca-dehen  
Gâlibâ hep yüzine gül didüğüme terdür (Küçük, 1994: 153)

Yukarıdaki beyitte geçen “gül” kelimeleri müstevfa cinasına örnektir. Yani cinaslı kelimelerden birinin isim diğerinin fiil olduğu cinas türüdür (Külekçi, 2005: 227). İlk

mısradaki geçen “göl” kelimesi gülme eylemi olan fiil ikinci mısradaki “göl” kelimesi de bitki olan gül olarak isimdir.

Cennet-i kûyuna meyl eylese Tûbâ yiridür  
Âsitânun dilese gökde Mesîhâ yiridür (Küçük, 1994: 102)

Bâkî Dîvânı’nda değerlendirdiğimiz diğeri bir söz sanatı ise Reddû’s-sadr ale’l-acüz sanatıdır:

Söylemez küsmiş bana cânâne söyleñ söylesün  
N’eyledüm ol yâr-ı âlî-şâne söyleñ söylesün (Küçük, 1994: 248)

Yukarıdaki beyitte ilk mısraın “söyleme” kelimesi ile başladığını ikinci mısraın da “söyle-” fiiliyle bittiği görülmektedir.

Salındı yürek za’f ile sînemde kaçan kim  
Gûşındaki ol gevher-i yek-dâne salındı (Küçük, 1994: 298)

Yine ilk mısraın “Salındı” kelimesi ile başladığı ikinci mısraın da “salındı” kelimesiyle bitmesi bu sanata örnektir.

Feryâduma irmezse n’ola ol boyı şimşâd  
Kûyında feleklerden aşar nâle vü feryâd (Küçük, 1994: 88)

“Feryat” kelimesiyle başlayan beyit yine “feryat” kelimesiyle sonlanmıştır.

Yukarıdaki beyitte “yiridür” kelimeleri basit cinas özelliğini yansıtmaktadır. Bu cinasta her yönden benzeyen cinaslı kelimelerin her ikisi de tek kelimedenden ibarettir (Külekçi, 2005: 228).

Edirneli Nazmî bu başlık altında inceleyeceğimiz diğeri bir şairdir. Türkî-i Basit şiirlerini incelediğimiz şairde, Sebki-i Türkistânî/Horâsânî ile ilgili lafzî sanatların kullanımını görülmüştür. İlk incelediğimiz söz sanatı tezattır:

Ola sevdüğüme yavuz zamânun  
Ayacı yukarı başı aşağı (Üst, 2018: 173)

“Ayak” ve “baş”, “yukarı” ve “aşağı” kelimeleri yüklendikleri anlam itibariyle birbirine zıt kelimelerdir. Şairin bu kelimeleri kullanarak tezat sanatı uyguladığı göze çarpar.

Bir onulmaz yaramaz derd kurı bir gavgâ  
Dünya sevgüsüne düşen delüdür uslu degül (Üst, 2018: 81)

Şair bu beyitte ise birbirine zıt olan “delü” ve “uslu” kelimelerini kullanmıştır. Dünya derdine düşen kişi aklını kaybetmiştir diyen şaire göre dünya işleriyle uğraşmayan kişi ise uslu yani akıllıdır.

Edirneli Nazmî’de inceleyeceğimiz diğer bir söz sanatı tenasüptür:

Şöyle arıklamışam kim ben de  
Kaldı sünügle deri kalmadı et (Üst, 2018: 645)

Yukarıdaki beyitte sünüg (kemik), deri ve et kelimeleri birbiriyle uyumlu kelimeler olduğundan bu beyitte tenasüp sanatından söz edebiliriz. Şairin bahsettiği; o derece temizlenmiştir ki bir deri bir kemik kaldığı ve etin kalmadığıdır.

Her döğün gögsümün üstinde yanuk bazlamadır  
Sevgü odıyla bu gögsüm dahı bir kızgın sac (Üst, 2018: 712)

Edirneli Nazmî yukarıdaki beyitte “yanık bazlama” ve “kızgın sac” kelimelerini birbirine uyumlu olarak kullanmış ve tenasüp sanatını uygulamıştır.

Edirneli Nazmî’nin Türkî-i Basit beyitlerinde reddü’s-sadr ale’l-acüz sanatı da görülmektedir:

Yelteme yil gibi gönlün olur olmaz işe var  
Varlığın çünkü bilürsin kara toprak olısar (Üst, 2018: 78)

Beyitteki ilk mısraın son kelimesi ile ikinci mısraın ilk kelimesi aynı kelimelerdir. Sonda söylenen sözün başta tekrarı olarak tanımlanan reddü’l-acüz ale’s-sadr sanatı bu beyitte kendine yer bulmuştur.

Ol gönlümi alan güzelün gözleri bâdâm  
Şeftâlû dudagı enegi bir güzel alma

Alma enegin görmege özenmegin anun  
Benzüm sararup oldı sanasın ki bir ayva (Üst, 2018: 141)

“Enek” eski Türkçede ağzın bittiği yer anlamına gelir. Sevgili tasviri yapan şair, onun hususiyetlerinden bahseder. Şairin gönlünü alan güzelin gözleri badem gibi, dudakları şeftali ve enegi ise alma gibidir. İlk beytin son kelimesi olan “alma” ikinci

beytin de ilk kelimesidir. Bu bakımdan burada reddü'l-acüz ale's-sadr sanatından bahsedebiliriz.

Edirneli Nazmî'nin Dîvânı'ndaki Türkî-i Basit beyitlerinde incelenecek diğer bir edebî sanat ise cinastır:

Her kişi dünyeden en son ki göçer âh gider  
Sen de gönlünden anun sevgüsini imdi gider (Üst, 2018: 79)

İlk mısradaki “gider” kelimesi hareket bildiren bir eylemdir. İkinci mısradaki ise “gidermek” yani “ortadan kaldırmak” anlamında kullanılmıştır. Onun sevgisini gider derken o sevgiyi yok et anlamında kullanılmıştır.

Hey o cân pâresi güzelde o gözler  
Şöyledür ki anı gören cân gözi birle gözler (Üst, 2018: 10)

İlk mısradaki o güzelin yani sevgilinin gözlerinden bahsedilirken ikinci mısradaki “gözler” kelimesinde “gözlemek” yani beklemek, yol gözlemek anlamında kullanılmıştır.

Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı'nda da birçok tezat örneği bulunmaktadır:

Tâze dâgum gördüğince yâr eyler iltifât  
Reşkden yanup yakılsa vechi var dâg-ı kohen (Kavruk, 2001: 286)

Yukarıdaki beyitte “tâze” kelimesi ile “kohen” kelimesi arasında tezat ilişkisi bulunmaktadır. “Tâze” kelimesi “yeni, şimdi” anlamına gelirken “kohen” ile de “eski” anlamına gelmektedir.

Komadı bezmi teşrîf itmege teb tutdı cânânı  
Konuz bî-tâb âşık inlesün kim hâstedür cânı (Kavruk, 2001: 456)

İlk mısradaki olumsuz, ikinci mısradaki ise olumlu olarak kullanıldığından bu beyitte tîbâk-ı selb<sup>435</sup> meydana gelmiştir.

Bir sonraki söz sanatı ise tenasüptür:

Lutf idüp söyledi ol tûtî-i şîrîn-güftâr  
İşidenler didiler ancak ola lutf-ı sühan (Kavruk, 2001: 290)

<sup>435</sup> Aynı fiilin olumlu ve olumsuz kiplerinin birlikte kullanılmasıyla gerçekleşen bir durum.

Yukarıdaki beyitte geçen “söyle”, “güftâr”, “di-” ve “sühan” kelimeleri birbiriyle uyumlu kelimeler olduğundan tenasüp sanatı görülmektedir.

Kebâb itdi dil-i sûzânı tâb-ı nâr-ı hicrânı

Hemân şimden girü lutf eylese mihmânımız gelse (Kavruk, 2001: 375)

Yukarıdaki beyitte de ilk mısradaki geçen “kebab”, “sûzân”, “tâb” ve “nâr” kelimeleri birbiriyle uyumlu kelimelerdir. Bu bağlamda yukarıdaki beyitte tenasüp sanatı vardır.

Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânî’ndeki iştikak sanatı:

Bilüp ayş-ı müdâma meylini bî-çâre-i aşkun

Şarâb-ı la’l-i nâbın sundı dilber müstedâm olsun (Kavruk, 2001: 297)

Bu beyitte geçen “müdâm” ve “müstedâm” kelimeleri aynı ortak kökten türemiş müştak kelimeler olduğundan beyitte iştikak sanatı vardır.

Komadı bezmi teşrif itmege teb tutdı cânânı

Konuz bî-tâb âşık inlesün kim hâstedür cânı (Kavruk, 2001: 456)

Yukarıdaki beyitte her biri farklı kökten olmalarına karşın aralarındaki benzerlikten dolayı okuyucuda aynı kökten olduğu intibai uyandıran (Eliaçık 2018: 291) kelimeler vardır. “Teb” ve “Bî-tâb” kelimeleri bu bağlamda şibh-i iştikak örneği olmaktadır.

Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânî’nda cinas örnekleri:

Penâh olursa n’ola mihr ü mâha sâye-i aşk

Bülend mertebedür mihrün ile pâye-i aşk (Kavruk, 2001: 207)

“Mihr” kelimesi Farsça hem “güneş” hem de “sevgili” anlamına gelen bir kelimedir. Bu bağlamda kelimenin cinaslı kullanımı göze çarpar.

Bilem ki sîne yârelerinden o yâre ne

Çekmek göründi ey dil-i bî sabr çâre ne (Kavruk, 2001: 354)

Yukarıdaki beyitte geçen “yâre” kelimesi cinaslı bir kullanımdır. İlk kullanımda gönül “yara”sı anlamında kullanılırken ikinci kullanımda ise “yâr” yani sevgili anlamında kullanılmıştır.

Şeyhülislâm Yahyâ'da incelenen son söz sanatı ise reddü's-sadr ale'l-acüz sanatıdır:

Dil berîdür aybdan aşkından ammâ n'eyesün  
Ehl-i aşkun kadrini bilmez zamâne dilberi (Kavruk, 2001: 439)

Yukarıdaki beyitte ilk mısra “dil berîdür” şeklinde başlayıp ikinci mısra da “dilberi” şeklinde sonlanmıştır.

Sûzen-i dil-dûz-ı gamzen geçdi câna gerçi kim  
Geçmedi cân riştesi ol sûzen-i dil-dûzdan (Kavruk, 2001: 303)

Beyitte geçen “sûzen-i dil-dûz” ibaresi göze çarpar. İlk mısraın başında ve ikinci mısraın sonunda görülen bu terkip, gönülçelenin iğnesi anlamına gelmektedir. Beyitte ilk terkiple son terkip aynı olduğundan bu sanattan söz edebiliriz.

Abdullah Mâhir bu hususta incelediğimiz diğer bir şairdir. İlk söz sanatımız ise tezattır:

Dil firâk-ı hâl ü ruhsârunla bir vâdidedür  
Hind ü Rûmı geşt ider subh u mesâ bilmez nedür (Kayhan, 1999: 197)

“Gönül, yanağından ve yüzündeki beninden uzak bir vadide konumlanmıştır. Sabah, akşam bilmeden neden Hint ve Rum’u dolaşır durur.” Beyitte geçen “subh” ve “mesâ” kelimelerinde tezat sanatı görülür. Ayrıca “ben” siyah renginden dolayı Hint’i; yanak ise beyaz renginden dolayı Rum’u temsil etmektedir. Burada da bir tezat görülür.

Bursa'nun inkâr olunmaz seyri her subh u mesâ  
Kapluca havzına girdükde o sîmîn-tenleri (Kayhan, 1999: 388)

“Gümüş tenli güzelleri sabah akşam kaplıca havuzuna girdikleri zaman, Bursa'nın seyrinin güzelliği inkar edilemez” diyen şair yine “subh” ve “mesâ” kelimeleri birbirine zıt kelimeler olduğundan tezat sanatı görülür.

Yalunuz yâ Rab dimem mahzûn giryân görmesin  
Şâd u handân it beni a'dâ perişân görmesin (Kayhan, 1999: 311)

“Ey Allah'ım, düşmanlarım beni sadece üzgün ve ağlarken görmesin. Beni mutlu ve şen yap ki perişan halde görmesinler” diyen şair tezat ve tanasüp sanatlarını aynı anda kullanmıştır. Mahzûn ve giryân kelimeleriyle şâd u handân kelimeleri hem tezat hem de tanasüp sanatına örnek teşkil etmektedir.

Dîvânda iştikak sanatı da göze çarpar:

Mû-miyânın koçmaga ahd eyledi cânânımız

Va'd-i vuslatçün özendi kılca kaldı cânımız (Kayhan, 1999: 254)

“Canımız, cananın kıl gibi ince olan belini sarmak istedi. Fakat vuslat vaktini beklerken de kıl gibi inceldi” diyen şair “cân” ve “cânân” kelimelerini iştikak sanatına örnek olacak şekilde kullanmıştır.

Abdullâh Mâhir Dîvânı’nda tenasüp sanatı:

Cefâ semtin bana arz itme göster sîne-i hâsun

Sitanbul’da belî uşşâka meydân-ı Vefâ birdür (Kayhan, 1999: 221)

“Bana cefâlarınla değil kendin olarak gel” diyen şair bu beyitte “semt”, “İstanbul” ve “Vefâ Meydanı” kelimelerini yan yana tenasüplü bir şekilde kullanmıştır.

Yalunuz yâ Rab dimem mahzûn giryân görmesin

Şâd u handân it beni a’ dâ perîşân görmesin (Kayhan, 1999: 311)

“Ey Allah’ım düşmanlarım beni sadece üzgün ve ağlarken görmesin” diyen şair ekler “beni mutlu ve şen yap ki perişan görmesinler” diyerek tenasüp sanatını uygular. Beyitte geçen “mahzun”, “giryân”, “şâd” ve “handân” kelimeleri tenasüp sanatının örneğidir.

Abdullâh Mâhir Dîvânı’nda cinas:

Dil tıfl ki Mecnûn’la meşk olup okurdu

Ferhâd’ı o demde dahî meydân okurdu (Kayhan, 1999: 358)

Beyitte geçen “okurdu” kelimesi cinaslı bir kullanımdır. Gönül bir mektep çocuğuna benzetilerek Mecnun’la beraber eğitim almaktadır. İkinci mısradaki ise gönül çocuğunun bu haliyle dahi Ferhat’la karşılaşabilecek yeterlilikte olduğu ifade edilmektedir.

Abdullâh Mâhir’de incelenen son söz sanatı reddü’s-sadr ale’l-acüz sanatıdır.

Düşmez ey şûh bana vasluna fırsat düşmez

Her gedâya bilürüz efser-i devlet düşmez (Kayhan, 1999: 252)

“Ey güzel! Her dilenciye devlet bahtının düşmediği gibi bana da sana kavuşma fırsatı düşmez” diyen şair, beytin başlangıcını ve sonunu aynı kelimelerle yaptığından burada mezkur söz sanatını kullanmıştır.

Hemân gelsin dökülsün gül-sitâna bâde-i işret  
Müheyyâ mey-i gül-rûh o şûh-ı dil-sitân gelmiş (Kayhan, 1999: 266)

Bu beyitte de “gel-” fiili beytin başlangıcında ve bitişinde geçtiğinden aynı söz sanatından bahsedebiliriz.

Nedîm, bu başlık altında inceleyeceğimiz son şairdir:

Meyhâne mukassî görünür taşradan ammâ  
Bir başka ferah başka letâfet var içinde (Gölpınarlı, 2015: 321)

Nedîm bu beytinde meyhanenin hem kasvetli hem de ferah ve latif olduğunu söyler. Bir ortamın birbirine zıt olan özellikleri bir arada söylendiğinden burada tezat vardır.

Bir cebînin bir dahı zülf-i siyeh-fâmın bilir  
Dil ne subhun fark eder billah ne ahşamın bilir (Gölpınarlı, 2015: 268)

Şair burada sabah ve akşam kavramlarını birbirine zıt iki unsur olarak kullanmıştır.

Eşkimde böyle şu'le nedendir meger ki sen  
Çün sûz u tâb-ı giryede pinhânsın ey gönül (Gölpınarlı, 2015: 293)

Şair gönlüne seslenir ve ona sorar “Göz yaşımdaki bu alev nedendir? Yoksa sen ağlayışın yakıcılığında mı saklısın?” Bu beyitte aşk/girye, şule/sûz/tâb ve gönül/pinhân kelimeleri arasında anlam ilişkilerinden dolayı tenasüp sanatı vardır.

Güft ü şünûd-i düşmen için böyle kahr-ı Hak  
Gâhî kemân u hançere gûş u zebân verir (Gölpınarlı, 2015: 14)

Yukarıdaki beyitte kemân/hançer ve gûş/zebân kelimeleri arasında anlam bakımından bağlantı vardır. “Gûş” Farsça “kulak” anlamına “zebân” ise yine Farsça dil anlamına gelmektedir. Öte yandan sevgilide katil olarak vasıflandırılan gözün, âşığı yaralamak veya öldürmek için kullandığı silahların yay, keman, hançer ve kılıç olarak

tasavvur edilen kaş ile ok olarak düşünölen gamze ve kirpik olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır.

Diğer bir söz sanatı ise reddü's-sadr ale'l-acüzdür:

Olur bir gün ki sen de yok demeysin tâlib-i vasla  
Hemân doğrusu ömrüm hâsılı âlemde sen var ol

Ola cânâne vü peymâne de el vermeye fırsat  
Nedir bu cevrin adı ey sipihr-i dun nigûnsâr ol (Gölpınarlı, 2015: 294)

Bir gazelin beşinci ve altıncı beyitleri olan yukarıdaki beyitlerin her ikisinde de reddü'l-acüz ale's-sadr sanatına tesadüf etmekteyiz. İlk beyitin ilk mısraındaki “Olur” kelimesi ikinci mısraın sonunda ve ikinci beytin hemen başındaki “Ola” kelimesinin ise ikinci mısraın sonunda kullanılmış olduğu göze çarpar.

Nedîm bahsinde işlenecek son edebî sanat iştikak sanatıdır:

Tâ kemergâhında gördüm mevc ururdu mutribin  
Şöyle taşmış nağme-i ter kâse-i tanbûrdan (Gölpınarlı, 2015: 307)

Yukarıdaki beyitte mutrib ve tanbûr kelimeleri aynı kökten türemiş müştak kelimelerdir.

Bugün bir mahrem-i esrâr yâr-ı nükte-pîrâdan  
İşitdim kim sayup uşşâkını ey şûh-ı sîmîn-ten  
Nedîm-i zâra benzer âşıkım yokdur demişsin sen  
Efendim işte vardır ben esîrin ben giriftârın (Gölpınarlı, 2015: 348)

Yukarıdaki Nedîm'e ait olan şarkıda “uşşâk” ve “âşık” kelimeleri ortak bir kökten türemiş kelimelerdir.

### 2.1.2.3. Kafiye ve Redif

Kafiye ve redif için her ne kadar eskiye gidersek o kadar sadeleştiğini görürüz. Örneğin uzun rediflerden ve doğal olmayan rediflerden istifade edilmez, esasında rediften az istifade edilir.

Kafiye kısaca en az iki mısra sonundaki ses tekrarıdır. Bu ses tekrarlarının bulunduğu kelimelerin ya kendileri ya da anlamları farklı olmalıdır. Kafiye, klasik Türk edebiyatında vezin ile birlikte şiirde bulunması gereken iki şarttan birisidir (Saraç 2010: 257).

Özetle kafiye mısra sonlarında tekrarlanan sestir. Bu tekrarlanan ses, aslında tekrarlanan bir harftir. Bu harfin adı ise *revʿ* dir. Ancak aynı zamanda bu tekrarlanan sesi bulduran kelimeye de kafiye denir. Kısaca, kafiye hem *revî* harfi hem de *revîyi* içinde bulduran kelime için söylenir (Saraç 2010: 260).

Redif, reviden sonra gelen anlam ve fonksiyon bakımından aynı ek, kelime ya da kelime topluluğudur (Saraç 2010: 260). Sözlükte ise “arkadan gelen, takip eden” anlamındaki redif kelimesi dîvân edebiyatında kafiye düzeniyle ilgili bir terim olmuştur (Albayrak 2007: 523). Redifli şiirlere “müreddef” denir. Redif, Türk ve İran şiirine özgü bir ses ögesidir. Arap şairleri redife ilgi göstermemiştir. Redifin önemli bir işlevi de dîvân şiirinde bazı gazellere ve özellikle kasidelere ad olmasıdır. Necâtî Bey’in “döne döne”, Hayâlî Bey’in “bilmezler”, Şeyhülislâm Yahyâ’nın “gönül”, Nedîm’in “kâfir” redifli gazellerinde redifler söz konusu gazelleri adlandırmada kullanılmıştır. Ahmed Paşa’nın “kerem” redifli kasidesi “Kerem Kasidesi”, Fuzûlî’nin “su” redifli kasidesi “Su Kasidesi”, Bâkî’nin “sünbül” redifli kasidesi “Sünbül Kasidesi”, Sünbülzâde Vehbî’nin “sühan” redifli kasidesi “Sühan Kasidesi” olarak anılmaktadır (Albayrak 2007: 524). Redifler bazen tek kelime olurken bazen de birden fazla hatta mısraın neredeyse tamamına yayılır bir durumda görülebilirler.

Redifin üslup üzerinde çok yönlü bir tesirinin olduğuna inanılır (Babacan 2008: 162). Redif, simetrik tekrarıyla şiiri belirli bir kavram ya da konu etrafında toplayan ve bir atmosfer yaratan mihver konumundadır. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif, ona “yek-âhenk” diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır (Akün 1994: 402).

Bu bilgiler bizi mühim bir noktaya ulaştırmaktadır. Redif ile üslup arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır. İncelediğimiz şairler içerisinde birazdan aşağıda verilecek olan sayısal veriler bu düşünceye başka bir delil olarak sunulabilir. Kafiye ve redifin eskiye gittikçe sadeleştiği görülmüştür. Bazı şairlerin şiirlerinde rediften az istifade ettiği bazı şiirlerinde hiç istifade etmediği görülmüştür.

	Beyit Say.	Redifli Beyit Say.	Redifsiz Beyit Say.	Kaside Say.	Redifli Kas. Say.	Redifsiz Kas. Say.	Gazel Say.	Redifli Gaz. Say.	Redifsiz Gaz. Say.
Sultan Veled	x	x	x	x	x	x	16	12	4
İbtidâ-nâme	80	64	16	x	x	x	x	x	x
Rebâb-nâme	162	114	48	x	x	x	x	x	x
Dehhânî	x	x	x	2	2	0	104	95	9
Âşık Paşa	500	323	177	x	x	x	x	x	x
Ahmed Paşa	x	x	x	43	27	16	100	90	10
Necâtî Bey	x	x	x	26	15	11	100	78	22
Edirneli Nazmî	x	x	x	1	0	1	100	41	59
Bâkî	x	x	x	27	12	15	100	71	29
Abdullâh Mâhir	x	x	x	31	27	4	100	65	35
Şeyhülislâm Yahyâ	x	x	x	5	3	2	100	73	27
Nedîm	x	x	x	42	24	18	100	97	3

Tablo 1

Bu noktada Sultan Veled için ayrı bir bahis açılması uygun olacaktır. Sultan Veled'in *İbtidâ-nâme* ve *Rebâb-nâme*'sindeki Türkçe beyitler incelenmiştir. Her beyit kendi içerisinde kafiyeli olduğundan durum, beyit beyit değerlendirilmiştir. Âşık Paşa'da ise durum biraz daha farklıdır. Bilindiği üzere *Garip-nâme*'de 10.592 beyit (Yavuz 2000: 13) bulunmaktadır. Değerlendirmemizi ortalama 100 gazel üzerinden yaptığımızdan buna karşılık olarak *Garip-nâme*'den beş yüz beyit incelenmesi uygun görülmüştür. Yukarıdaki tabloda Edirneli Nazmî'nin, Âşık Paşa'nın ve Sultan Veled'in şiirlerinde redif kullanımının oldukça az olduğu göze çarpmaktadır. Fakat *Sebk-i Türkistânî/Horasanî*'de redifin az ya da çok kullanımından ziyade sade olup olmadığı önemlidir. Zira yukarıda da ifade edildiği gibi eskiye gidildikçe redifin kullanımının sadeleştiği görülmektedir. Bu noktada başka bir tablo bizi sonuca ulaştıracaktır. Aşağıdaki tabloda da rediflerin kullanımının sayısal verileri verilmiştir:

	Ek	Ek+Kelime	Kelime	Kelime+ek Grubu	Toplam
Sultan Veled (GAZEL)	9	1		2	12
İbtida-name (BEYİT)	56	1	5	2	64
Rebab-name (BEYİT)	95	6	12	1	114
Dehhânî	20	17	46	12	95
Âşık Paşa	277	24	21	1	323
Ahmed Paşa	13	14	43	20	90
Necâtî Bey	13	17	42	6	78
Edirneli Nazmî	11	6	23	1	41
Bâkî	24	19	22	6	71
Şeyhülislâm Yahyâ	10	23	35	5	73
Abdullâh Mâhir	18	24	12	11	65
Nedîm	27	29	22	19	97

Tablo 2

Burada redifin yapısı da üsluba tesir eden özelliklerdendir. Örneğin ekten mi, kelimedenden mi, her ikisinin birleşiminden mi yoksa bir kelime grubundan mı oluştuğu üslubu, dolayısıyla ahengi etkileyen bir durumdur. Bizim *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* ile ilişkilendirdiğimiz şairlerde kullanılan rediflerin ekseriyetinin eklerden oluştuğu tabloda görülmektedir. Bu durumu daha açık gözler önüne serebilmek adına *Sebk-i Hindî* şairlerinden olan Şeyh Galip, Neşati, Arpaemini-zade ve Şehrî'nin kasidelerini ve gazellerinden yüzer tanesini inceledik.

	Kaside Sayısı	Redifli Kas. Sayısı	Redifsiz Kaside Sayısı	Gazel Sayısı	Redifli Gaz. Sayıs	Redifsiz Gaz. Sayısı
Şeyh Galip	32	25	7	100	97	3
Arpaemini Zade	27	13	14	100	95	5
Şehri	11	3	8	100	92	8
Neşati	27	19	5	100	95	5

Tablo 3

Yaptığımız inceleme neticesinde *Sebk-i Hindî* şairlerinin gazellerde redif kullanımının oldukça yüksek, kasidelerde ise daha düşük olduğu göze çarpmaktadır. Bu kullanılan rediflerin ise *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* şairlerine göre daha uzun olduğu görülmüştür:

	EK	KELİME	EK+KELİME	KELİME+EK GRUBU
Şeyh Galip	23	32	29	38
Arpaemini zade	29	36	27	16
Şehri	18	38	26	13
Neşati	23	25	46	22

Tablo 4

Tablolar incelendiğinde *Sebk-i Hindî* şairlerinin, *Sebk-i Türkistânî* şairlerine nazaran redifleri daha uzun tuttuğu gözlemlenmektedir. Türkistân üslubunda anlamsal karışıklıklar az, dil akıcı ve anlaşılması kolaydır. Irak üslubunda şiirde irfan öne çıkmaktadır. Hind üslubunda ise anlam daha girift bir hâl almıştır. Anlaşıldığı üzere Farsça şiirdeki anlam dünyası sadeden girifte doğru bir seyir hâlinindedir. Klasik Türk şiirinde de durum bundan çok farklı değildir. Horasan üslubuyla ilişkilendirdiğimiz şairlerin yukarıdaki tablolalarda görüldüğü üzere anlamsal karışıklıkları en aza indirme

ve anlaşılması kolay şiirler yazma adına redifleri Hint üslubunu benimsemiş şairlere göre daha kısa tuttuğu görülmektedir. Bilindiği üzere en kuvvetli redifler sırasıyla kelime/ek grubu, ek+kelime grubu, kelimeler ve en sonda da sadece ekten müteşekkil olan rediflerdir. Durumun daha açıklayıcı olması adına aşağıda her bir grup için bir tane örnek bulunmaktadır. Her bir örneğin bir altına durumun daha iyi müşahade edilebilmesi adına *Sebk-i Hindî* şairlerinden birer örnek getirilecektir. İlk sırada eklerden, ikinci sırada kelimelerden, üçüncü sırada ek+kelimelerden en sonda ise kelime/ek grubundan örnekler:

Gönlüm ki sevgü odı ile er ocagıdur  
Göksümde kanu döğün erenler çerâgıdur

Hûnkârıdur çiçek çerisinün çemende gül  
Her gonce zambak anun önince solagıdur

Engel diyen sığır ki koşar yara oğlını  
Kulluğın anun ol ne bilür bir buzagıdur

Uslanmag olmadı bu delü gönlüme be hîç  
İlkin niceyse şimdi de yine bayagıdur

Kocaldı Nazmî gerçi komaz dahı delülüğün  
Uslanmadı o sanki yigitligi çağıdur (Edirneli Nazmî) (Üst, 2018: 1319)

Gamzen ki büt-i işveger-i nâz-ı hevesdür  
Âşûb-ı dile bir nıgeh-i âfeti besdür

Çeşmün ki hümâ-sayd iki şeh-bâzdur el-hâkk  
Sîmurg-ı hired eve-i şikârında megesdür

Biz bâdiye-peymâ-yı reh-i Ka'be-i ışkuz  
Feryâd-ı cıger-sûz bize bâng-ı ceresdür

Müstagnî-i dehrüz ki yed-i himmetimüzde  
Gülzâr-ı dü âlem bir avuç hâr ile hasdur

Ol murg-ı belâ-perver-i ‘ışkuz ki Neşâtî  
Her kûşe-i gülşen bize bir dâm u kafesdür (Neşâtî) (Kaplan, 2019: 146)

Ol sanem gönlüme cefâ eyler  
Hoş gelür sanuram vefâ eyler

Bilürem ol Hatâyînün gözini  
Dem-be-dem âşika hatâ eyler

Kendü lutfından ol nigâr bugün  
Âşıkın görse merhabâ eyler

Bilürem yaddan cefâ yokdur  
Kamu cevri bana Hudâ eyler

Âferîn dilbere ki Dehhânî  
Görse yüzün melek duâ eyler (Dehhânî) (Ersoy ve Ay, 2017: 95-96)

Vahdet-güzîn-i gûşe-i Kâf-ı kanâ’at ol  
Ankâ gibi gûşâde-per-i evc-i şöhret ol

Nazm eyle rişte-i müjeye dürr-i eşküni  
Dest-i nigezle sübha-şümâr-ı nedâmet ol

Gerdûn-ı zışt-rû nazar itmez çü âyine  
Ser tâ-be-pây ister isen kâbiliyyet ol

Mâni’ degül refâkat-i kec-ıryetân hemân  
Mânend-i tîr râst-rev-i istikâmet ol

Yek-çend rûze nakşına aldanma âlemün  
Sâmî sahîfe-şüy-ı nigâh-ı hakikat ol (Arpaemini-zade Mustafa Sâmî)  
(Oğuz, 2017: 341-342)

Başum âhumla dumanlı yüce bir taga dönmişdür  
Gözüm yaşumla su tolmuş iki bardaga dönmişdür

Kara su olup akardı yaşum her çağ kaygudan  
Bu çağ uş kan gelür olub kızıl ırmaga dönmişdür

Benüm bu varlığum kim var o yârun yolları üzre  
Ayaklar tozına düşüp kara topraga dönmişdür

O servün gül yüzi ayrılığından bu benüm benzüm  
Kışın şol sararup solmuş olan yapraga dönmişdür

Be Nazmî şehrimüz şol hûrîye benzer güzellerle  
Güzellik birle hûrîler tolı uçmaga dönmişdür (Edirneli Nazmî) (Üst, 2018:  
937-938)

Olmasa cân ile dil hem-dem-i dîrîne-i ışk  
Her biri olmaz idi vâkıf-ı gencîne-i ışk

Lutf-ı tevfik-i Hudâdur ki ezelden olmuş  
Işk âyîne-i dil dil dahı âyîne-i ışk

Beste-pâ ol ki debistân-ı mahabbettür bu  
Yokdur iy tıfl-ı dil âzâdî-i âzîne-i ışk

Görinen şa'ş'a-ı mihr degüldür bî-bâk  
Çekdi zencîrine hurşîdi dahı kîne-i ışk

Bu cevâhir ki Neşâtî dökilür hâmeden  
Mahzen-i tab'una dirsem n'ola gencîne-i ışk (Neşâtî) (Kaplan, 2019: 167)

Tâ ki oldun sen güzellik ili hânı ben kulun  
Komışamdur yoluna baş-ıla cânı ben kulun

Kullugunda ben senün bir âdem oldum hey begüm  
Sana kul olmagla buldum ad u sanı ben kulun

Hây efendi istemez engel kapuna vardugum  
Görmesem bârî kapunda hergiz anı ben kulun

Çok güzelle dost çok engelle düşmen olmuşam  
Görmüşem hey niçe yahşî vü yamanı ben kulun

Nazmiyem kim kulun olaldan efendi olmuşam  
Derdle kaygu ilinün şimdi hânı ben kulun (Edirneli Nazmi) (Üst, 2018:  
2003-2004)

Gönülde aşk-ı bî-pervâ mekân ister mi ister yâ  
Hümâ-yı evc-i himmet âşiyân ister mi ister yâ

Lisân-ı haldir minkâr-ı murg-ı şem'e pervâne  
Suhan-sâz-ı hamûşi hem-zebân ister mi ister yâ

Eder gülgûn beyâz çeşmini mestânelik âhir  
O hûnîden dil-i hûn geşte kân ister mi ister yâ

Suhan-gû vü suhan-mebhûtdur esrâr-ı vahdetde  
Bu sözde rûh-ı kudsi tercemân ister mi ister yâ

Nigâh-ı kahrıdır tasvîr olan ser-levhâ-i cânda  
Gönül şehnâmesi yâ kahramân ister mi ister yâ

Hayât ümmîdin etmem gamze-i cellâddan ammâ  
Fedâ olmak o la'l-i nâbe cân ister mi ister yâ

Dehân-ı yârdır hep güft ü gû-yı ehl-i dil Gâlib

Aceb ankâ-yı manâ nâm ü şân ister mi ister yâ (Şeyh Gâlib) (Kalkışım, 2013: 236)

Son olarak *Sebk-i Türkistânî* ile ilişkilendirdiğimiz şairlerin şiirlerinde redif kullanmama oranının *Sebk-i Hindî* şairlerine nazaran daha fazla olduğu göze çarpar. Bununla beraber olayı biraz daha özele indirdiğimizde yani şairlerin redifleri hangi şekillerde kurduğunu incelediğimizde durum daha açık bir hâl almıştır. Müşahede edildiği üzere *Sebk-i Türkistânî* ile ilişkilendirdiğimiz şairlerin redif kullanımının ekler üzerine yoğunlaştığı görülür. *Sebk-i Hindî* şairlerinin ise daha çok kelime ve ek+kelime grubu üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu noktada sebkînin özelliği olan sade rediflerden istifade etme özelliği incelediğimiz şairlerde gözlemlediğimiz bir durum olarak karşımıza çıkar.

#### 2.1.2.4. Dil Kullanımı

Şiir kendi tekamülünü tamamladıktan sonra daha çok ağırlık kazanarak zor mazmunlar ve ağır rediflere yönelmiştir. Anlamsal ve hayâlî karışıklıklardan uzak, Arapça kelimeler azdır, var olanlar ise nispeten daha anlaşılırdır. Bunlar sonraki dönem şiirleriyle karşılaştırıldığında her ne kadar ibtidâî kalsa da gözle görülür bir fark ortaya koyabilmiştir. Türkistân üslubunda anlamsal karışıklıklar az, dil akıcı ve anlaşılması kolaydır. Irak üslubunda şiirde irfan öne çıkmaktadır. Hind üslubunda ise anlam daha girift bir hâl almıştır. Anlaşıldığı üzere Farsça şiirdeki anlam dünyası sadeden girifte doğru bir seyir hâlinindedir. Klasik Türk şiirinde de durum bundan çok farklı değildir.

Horâsân bölgesinde dünyaya gelmiş olan Mevlana Celaleddin Rumi'nin Türkçe beyitlerinde de gayet sade ve açık bir dil görülmektedir:

Geçkinen oğlan odaya gelgil  
Yol bulamazsan dağ dağ gezgil

Ey ser-i mestân ey şeh-i mukbil  
Mükrim ü müşfik pür dil ü bî-dil<sup>436</sup>

Ol çiçeği kim yazıda buldun

<sup>436</sup> Ey mest olanların başı! Ey talihli padişah! Ey cömert, şefkatli, cesur ve âşık (dost)!

Kimseye verme hasmına vergil (Şafak, 2008: 2)

Mevlana'nın, Türkçe beyitlerinde kullandığı dil gayet sade bir Türkçedir. Bir başka beytinde:

Okçılardır gözleri hoş nese ol kaşları  
Öldürür yüz sü eri kimdir ol Alparslan (Şafak, 2008: 5)

Bu beyit, yirmi dört beyitlik bir gazelin on yedinci beytidir. Mevlana, Şems'i ünlü Türk hükümdarı Alparslan'a benzettiği için beyti de Türkçe söylemiş olmalıdır (Şafak, 2008: 5).

Mevlana'nın oğlu olan Sultan Veled'in de Türkçe beyitlerinde oldukça sade bir dil kullandığı müşahede edilmiştir:

Yüreğimde ne tatlı aşkın odu  
Yüreğim od bigi yandıydı tüttü

Veled bazar etti kendi birle  
Seni aldı cihânı verdi sattı (Şafak, 2008: 43)

Sultan Veled de Türkçeye çok hakim olmaması sebebiyle sınırlı bir kelime kadrosuyla şiirlerini meydana getirmiştir. Şiirlerini meydana getirirken de sade ve açık bir dil kullanıyor olması şairi Sebk-i Türkistânî ile ortak bir zeminde buluşturmuştur.

Diğer bir şair ise klasik Türk şiirinin kurucu şairlerinden olan Hoca Dehhânî'dir:

Şol ala gözlüye nigâh itdüm  
Nazar ideli günden âh itdüm

Âhumun tütüninden ay u günü  
Nûrı yok kamusun siyâh itdüm

Gözümün yaşı sırrumu açar  
Ugrı yolda anı be-râh itdüm

Özümi fazl-ıla çü kûh-iken uş  
Sanemâ hecrün ile kâh itdüm

Derd-ile kan yudar bu Dehhânî

Uş bugur lutfuna penâh itdüm (Ersoy ve Ay, 2017: 96)

Gazel incelendiğinde genel hatlarıyla açık, anlaşılır ve sade bir dil kullanılmıştır. Sanatına değer verilmesi amacıyla Horâsân'dan Anadolu'ya gelen Hoca Dehhânî'de görülen üslup özellikleri Horâsân diğer bir deyişle Türkistân üslubuyla uyuşmaktadır. Türkistân üslubunda anlatılmak istenen duygu ve düşünce gayet sade ve açık bir şekilde dile getirilmektedir. Yukarıdaki mezkur örnekte de dilin sade ve açık olduğu görülmektedir.

Âşık Paşa'nın ise *Garip-nâme*'sinde kullandığı dil Türkistân üslubunun bu özelliği ile örtüşmektedir:

Rûzigâr içre meger kim bir yola

Dört kişi yoldaş olup gitdi bile

Bir Arabdı bir Acem bir Türk eri

Ermeniydi ol biri yoldaşları

Birbirinün dilini bilmez-idi

Biri didügin biri almaz-ıdı

Ansuzın çün bile yoldaş oldılar

Dördi bir yirde bir akça buldılar

Aldılar ol akçayı vü gitdiler

Bir işid kim varup anda n'itdiler (Yavuz, 2000: 52)

Şiirde de görüldüğü üzere şair merakını ifade etmede gayet sarîh kelimeleri tercih etmiştir. Şairin kullandığı kelime kadrosu her çeşit insanın anlayabileceği kelimelerdir.

Türkmen eydür üzüm alun yiyelüm

Bu uşak keleşleri koyalum

Birbirinün ne didügin bilmedi

Ol didügin işidüp ol almadı

Savaş oldu cümle örü durdılar  
Yumrug-ıla biribirin urdılar (Yavuz, 2000: 52)

Bir başka örnekte de Âşık Paşa'nın kullandığı dil aynı şekilde açık ve sadedir. Esasında Âşık Paşa *Garip-nâme* adlı eserini baştan başa bu üslupla bina etmiştir.

Necâtî Bey Dîvânı'nda da şair, meramını ifade etmede sade, doğal ve akıcı kelimeleri kullanmıştır:

Çün bülbüli gül açdı güli hâr besledi  
Uşşâka yâr ü yâra da agyâr hoş gelür (Tarlan, 1992b: 225)

Necâtî Bey, yukarıdaki beyitte oldukça açık ifadeler tercih etmiştir. Âşıklara yârin, yâra da agyârın hoş geldiğini belirtirken durumu açık bir şekilde ifade etmiştir.

Necâtî Bey, Şehzâde Mahmut methinde yazmış olduğu “serv” redifli kasidesinin fahriye bölümünde, akıcı olan nazmı karşısında servinin bile kendisinin önünde ellerini kavuşturarak kendisinden özür dilediğini ve hazır olda beklediğini ifade eder:

El kavşurup edeble ayag üstine durur  
İşbu selîs nazma idüp i'tizâr serv (Tarlan, 1992b: 104)

Bu beyitte Necâtî Bey'in nazımının özelliği olarak ifade edilen “selîs” kelimesi “akıcı, düzgün anlatış, ifade ediş” gibi anlamlara gelmektedir.

Ahmed Paşa da Dîvânı'nda sade, açık, anlaşılır ve akıcı bir dil kullandığı şiiirlere yer vermiştir:

Ağzıma ver dehânın kadehin  
Ki budur Rûm ilinin erkânı (Tarlan, 1992a: 261)

Rum elinin âdetini dile getirdiği bu beyitteki ifadeler oldukça açıktır.

Bu gönlüm şehrine düştü gözümünden nâgehân âteş  
Yaşım sakkâsı ermezse tutar mülk-i cihân âteş (Tarlan, 1992a: 180)

Şair, gönlüne aniden ateş düştüğünü belirterek eğer yaşlarını taşıyan sucu vaktinde yetişemezse bütün cihanı ateşin kaplayacağını belirtir. Böylelikle şair oldukça açık ifadelerle düşüncelerini dile getirmiştir.

16. yüzyıl şairi Edirneli Nazmî de Türkî-i Basit şiiirlerinde oldukça sade bir dil kullanmıştır. Hatta bu durum onun yeni bir akımın güçlü bir temsilcisi olarak

değerlendirilmesine sebep olmuşsa da daha sonra araştırmacılar durumun öyle olmadığı kanısına varmışlardır:

Bir güzel sevdi gönül adı Memi  
Sayru cân derdinün oldurur ol emi

Aglayup yâre didüm sevdüğümü  
Yüzüme bakdı gülüp didi he mi

Yâr idinse özine yâr kimi  
Birdür âh ana eyüsü ve kemi (Üst, 2018: 3623)

Yukarıdaki beyitlerde görüldüğü üzere gayet sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Diğer bir örnekte de:

Varlıkla ol kim hûy ola ile ululanmak ana  
Ölüp kara toprak olup yog olmasın anmaz mı ola

Ululığa irse bir er avrat gibi kendin bezer  
Yendek özin yüksek tutar bakmaz yir-ile alçaga

Bu dünyede kendin bilen bu dünyeye bakmaz inen  
Başdan çeker el dünyeden âh ölümün her kim ana

Her kim ki ola yaramaz yâr olmag ana yaramaz  
Hiç ana eylük yaramaz eylük mi bilür hiç o yâ (Üst, 2018: 191-192)

Türkî-i Basit şiirlerinde oldukça sade ve açık bir dil kullanmakla maruf şair Edirneli Nazmî, bu şiirinde de aynı yolu tercih etmiştir. Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basit şiirlerinin tamamı sade, açık ve anlaşılır bir şekildedir. Şairin kullandığı kelime kadrosunun ekseriyeti Türkçe kelimelerdir.

Bâkî'nin şiirindeki önemli özelliklerinden biri de nazım diline temiz, pürüzsüz İstanbul Türkçesini getirmiş olmasıdır. Arapça ve Farsçayı iyi bilmesine rağmen şiirlerini genellikle sade bir dille kaleme almıştır. Konuşma diline yaklaşan külfetsiz, sade beyitler söylemiş ve halk deyimlerine de yer vermiştir:

Bencileyin günün geçürür âh u vâh ile

Sencileyün vefâsuzı her kim sever geçer (Küçük, 1994: 101)

Dün gice ol gazâli kaçurmuş rakîb-i seg  
İtler gibi aradı bulınca yatak yatak (Küçük, 1994: 183)

Halk şiirinde çok rastlanan “dedim-dedi”li tekrarlara Bâkî’nin gazellerinde de rastlanır:

Didüm var mı dehânunla miyânun  
Didi kim söyleme ortada var yok (Küçük, 1994: 185)

Öpdüm elini kucmağa bilin edep itdüm  
Güldi didi bilmez dahı bî-çâre sarılmak (Küçük, 1994: 185)

Bâkî, sade Türkçeyle söylediği bu şiirlere yoğun bir lirizim de yükler:

Der-i dildârdan dûram diyâr-ı gamda mehcûram  
Müselmanlar esirgen haste kaldum dâr-ı gurbetde (Küçük, 1994: 265)

Bâkî, halk deyimlerini de şiirlerinde sık kullanır:

Yâr işiğinde rakîbün yirin umma sofi  
Bağlamaz kimse seni ol kapuda har yerine (Küçük, 1994: 261)

Şeyhülislâm Yahyâ, şiirlerinde çok sade, yalın bir dil kullanmıştır. Yabancı kelimelerden ziyade konuşulan İstanbul Türkçesini kullanan şair Arapça, Farsça tamlamalara fazla yer vermemiş, bunun yanında Türkçe deyimleri, atasözlerin bolca kullanarak şiirin daha anlaşılır olmasını sağlamıştır. Yahyâ’nın bir hayli arkaik kelime kullandığını da görmekteyiz (Kavruk, 2014). Çok sade bir Türkçeyle yazdığı halde vezin kusurlarına fazla rastlanmaz. Son derece akıcı, şuh, coşkulu, lirik bir anlatıma sahiptir. Genellikle tam kafiye, nadiren de yarım kafiye kullanıran şair şiirlerinde bu yolla ahengi çok rahat sağlamıştır. Yahyâ’nın gazellerinin bir kısmı bestelenmiştir (Kavruk teis).

Her katresi gûyâ ki bir âteş-pâre  
Aşk âteşini göz yaşı itmez itfâ (Kavruk, 2001: 26)

Aşk ateşinin her bir katresini ateşpareye benzeten şair, aşk ateşini söndürmenin de göz yaşıyla mümkün olmayacağını ifade ederken oldukça açık ve sade ifadeler kullanmıştır.

Ol şâhî âh u nâle yürütmez belâ budur  
Varur rakîb yanına idlâl ider yürür (Kavruk, 2001: 93)

17. yüzyıl şairleri farklı üslup geliştirme endişesiyle bir taraftan Sebk-i Hindî, bir taraftan Hikemî üslubu ön plana çıkarmış; diğer taraftan da sade söyleyiş arayışında bulunmuşlardır.

O denlü gamla ülfet eyleyüp kat'-ı ümîd itdi  
Felek dahi yıkılsa tab'-ı nâ-şâda elem gelmez (Kayhan, 1999: 246)

Tabiatında mutsuzluk olanlar, felek dahi yıkılsa elem sahibi olmazlar. Zira onlar gam ve kederle ahbab olacak kadar içli dışlı olmuşlardır.

Düşmez ey şûh bana vasluna fırsat düşmez  
Her gedâya bilürüz efser-i devlet düşmez (Kayhan, 1999: 252)

Ey güzel, bana, sana kavuşma fırsatı düşmez. Tıpkı bir dilenciye devlet bahtının düşmeyeceği gibi, diyen şair her iki örnekte de meramını ifade etmede açık, sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır.

Nedîm de araştırmacılar tarafından 18. yüzyıldaki mahallileşme akımının en önemli temsilcisi olarak kabul edilir. Nedîm'in dîvân şiirine yenilik getirdiğini söyleyenler, kalıpları kırdığını, bilinen mazmunlarla yetinmediğini, yaşamı yansıttığını, yalın, akıcı bir söyleyişi olduğunu; şiirlerinde neşe ve alayın, ten zevkinin dile getirildiğini söylerler (Macit, 2013). Ancak ondan önceki dîvân şiirine bakıldığında bu sayılanların hiç de yeni olmadığı görülür. Nedîm de şiirlerinin bir kısmında sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanmıştır:

Bir söz dedi cânân ki kerâmet var içinde  
Dün geceye dâ'ir bir işâret var içinde (Gölpınarlı, 2015: 321)

Beytinde de görüldüğü üzere üslup son derece sade, anlatılmak istenen de son derece açık bir şekilde ifade edilmiştir.

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana (Gölpınarlı, 2015: 249)

Beytinde de aynı üslup hususiyetleri görülmektedir. Kullanılan kelime kadrosu özellikle şairin yaşadığı yüzyıla göre oldukça sade kelimelerden müteşekkildir.

### 2.1.2.4.1.Sözcük ve Cümle Tekrarı

Sebk-i Türkistânî’de zaman zaman kelimelerin veya cümlelerin tekrar ettiği görülmektedir.Pehlevî dili bir mevzu hakkındaki bahsin nakli esnasında aynı kelimelerin tekrarından ibarettir. Bu çeşit tekrarlar Pehlevî dilinde (Avesta ve Antik Farsça gibi diller de dahil) rayiç bir metottu. Oradan eski Derî Farsçası nesrinde ve şiirinde yol buldu. Ancak sonra gelenler bu metodu güzel bulmayarak terkettiler (Mahcub, 1345: 49).

Mimarîde, resimde, heykelde, dekoratif sanatlarda ve musikide olduğu gibi edebiyatta da bir motifin, bir sesin, bir ifade tarzının belirli ya da belirsiz aralıklarla tekrarı, insan üzerinde büyüleyici bir etki bırakır (Okay, 1998: 37). Şair, anlatımı etkili ve ahenkli hale getirmek ve söze doğallık katmak gibi sebeplerle ses, kelime, ibare ve mısra yenilemesine başvurabilir (Coşkun, 2014: 239).

Şairlerin tercih ettikleri seslerle tabiatları arasında bir ilişki olduğu kesinlik kazanmamakla birlikte belli seslerin yoğun olarak kullanılmasının ahengi sağlama kaygısının üzerinde bir etkisi olduğu da ortadadır (Macit, 1996: 71-72). Bu durumda ses tekrarlarında bazı seslerin anlamı çağrıştırdığı görülür. Fakat bütün tekrarların anlamla örtüşüğünü söylemek imkansızdır. Tekrarların en büyük özelliği cümlelerin birbirine bağlanmasında ve bir bütünün oluşmasındaki katkısıdır.

Mevlana Celaleddin Rumi’nin Türkçe beyitlerinde de zaman zaman söz tekrarları görülmektedir:

Çelebidir kamu dirlik Çeleb’e gel ne gezersin

Çelebi kulların ister Çelebiyi ne sanırsın

Ne uğurdur ne uğurdur Çelep ağzında kığırnak

Kulağın aç, kulağın aç bola kim anda dolarsın (Şafak, 2008: 4)

“Var olan her şey Allah’a aittir. Hakk’a gel sen ne arıyorsun? Allah kendisine kul olanları istiyor sen ne zannediyorsun?” diyen şairin “Çelebi” kelimesini bir beyitte dört defa kullanarak bu sebkî hususiyetini yansıtır. Hemen akabindeki beyitte de şair; “Hakk’ın ağzından seslenmek ne saadet! Kulağını aç, kulağını aç ki onunla dolsun!” diyerek söz tekrarlarından istifade etmiştir.

Horâsân menşeli diğer bir şairimiz olan Sultan Veled’de de aynı şekilde kullanımdan istifade edilmiştir:

Bakma bana bakma bana bu göz ile bu göz ile

Can gözünü ger açarsın sen nolasın, sen nola? (Şafak, 2008: 22)

Bana bu göz ile bakma diyen şair, can gözünü açarsın ne olduğunu anlarsın demektir. Aynı şekilde “*bakma bana*”, “*bu göz*” ve “*Sen nola*” kullanımlarının âhenge kattığı akıcılık ortadadır. Bu söz tekrarlarıyla şairler, ahengi daha akıcı hale getirmenin yanında Türkçe ifadelerle en kolay bir şekilde manayı ve sadeliği yakalayabilmektedirler. Bu sekin özelliklerinden olan anlatımın sade, akıcı ve kolay olmasının bu özellik ile birleşiminden çıkan sonuç ortadadır.

Hamuş ez in goft Veled eytme delim eytme delim

Kuteh kon kuteh kon tartma uzun tartma uzun (Şafak, 2008: 54)

Kendine seslenen şair, sözü kısa tut! Bu sözü çok söyleme, az ve öz konuş minvalinde kendisine öğüt vermektedir. Burada da “*Kuteh kon*<sup>437</sup>”, “*tartma uzun*” ve “*eytme delim*” ifadeleri söz tekrarlarına örnek olup anlamı akıcı, manayı sade bir hale getirmiştir.

Horâsân menşeli diğer bir şair Âşık Paşa’dır. Âşık Paşa *Garip-nâme* isimli eserinde söz tekrarlarından istifade etmiştir:

*Kimseyi kim ol* götürdi *kim* basa

Çeşmeyi *kim ol* akıttı *kim* kese

*Ol* huvân hak döşedi *kim* dire

*Ol* cânı *kim* Hak bezedi *kim* yire

*Ol* kapu *kim* Hak’dan açılmış ola

*Ol* gerek *kim* tâ-ebed bâkî kala (Yavuz, 2000: 31)

*Garip-nâme*’nin 205, 206 ve 207. beyitlerindeki tekrarlar göze çarpmaktadır. Üç beyitte art arda kullanılan “*ol*” ve “*kim*” kelimeleri hem ahengi sağlamada, hem de manayı tamamlamada şairin istifade ettiği kelimelerdir.

*Kimi* yohsul *kimi* baydur *kimi* bek

*Kimi* âsûde *kimi* darta emek

<sup>437</sup> Kısa tut.

*Kimi câhil kimi âmdur kimi hâs*

*Kimisi* bu ortada hâsü'l-havâs

*Kimisinün* ilmi var bilür havâl

*Kimisi* gelür sorar andan suvâl (Yavuz, 2000: 42)

Yukarıdaki beyitler *Garip-nâme*'nin 422, 423 ve 424. beyitleridir. Beyitlerde art arda tekrar edilen *kimi* zamirinin mukayese olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu tekrarların da hem âhenge hem de manaya kolaylık sağladığı ortadadır.

Hoca Dehhânî'de de aynı tekrarların kullanıldığı göze çarpmaktadır:

Sun iy sâkî güle güle bize ol ravh-ı reyhânı

Ki gül yine bezemişdür bugün sahn-ı gülistânı (Ersoy ve Ay, 2017: 67)

Yukarıdaki beyitte “*güle güle*” ifadesi göze çarpmaktadır. Buradaki tekrîr bize yapılan eylemin hoş bir şekilde şevkle yapıldığı mesajını vermektedir. İkinci mısradan ise gül bahçesinin güllerle dolduğu ifade edilmektedir. Gül kelimesinin bir beyitte sesteş bir şekilde birden çok kullanımı beyite akıcılık sağlamıştır.

Dürlü dürlü cevri-ile Dehhânî'ye

Âkibet şol şüh-ı fettân n'itdi gör (Ersoy ve Ay, 2017: 86)

Sitem makamından seslenen şair, sevgilinin cevriinden şikayet etmektedir. Türlü eziyetlere katlanan şair en sonunda ekler “Şu fettan güzel gör Dehhânî'yi ne hale getirdi!” Yukarıdaki beyitte geçen “*dürlü dürlü*” ifadesi çekilen cevrielerin ne kadar çok ve çeşitli olduğunu belirtmede ve sadeliği tamamlada uygun bir kullanımdır.

Necâtî Bey de dîvânında tekrarlar yer vermiştir. Şairin özellikle “es-selâm” redifli gazelindeki tekrarlar oldukça sıktır:

Es-selâm ey Şâh-ı merdân es-selâm

Es-selâm ey sırr-ı pinhân es-selâm

Es-selâm ey kâşif-i ilm-i ledün

Es-selâm ey cümle bürhân es-selâm

Es-selâm ey dürr-i deryâ-yı İlâh

Es-selâm ey gevher-i kân es-selâm

Es-selâm ey zât-ı pâk-i Mustafâ

Es-selâm ey nûr-ı îmân es-selâm

Es-selâm ey sâkî-i Kevser imâm

Es-selâm ey kible-i cân es-selâm

Es-selâm ey Haydar-ı Düldül-süvâr

Es-selâm ey halk-ı Rahmân es-selâm

Es-selâm ey zâhir ü bâtin ayân

Es-selâm ey sırr-ı pinhân es-selâm (Tarlan, 1992b: 306)

Yukarıdaki şiirin yapısında ilk beyte bağlı tüm ikinci mısralarda bir tekrar söz konusudur. Beyitlerde “Es-selâm” ibaresinin tekrarı göze çarpmaktadır. Anlaşılacağı üzere ilk beytin ikinci mısraı ile son beytin ikinci mısraı mütekerriirdir. Dikkat edilmesi gereken diğer bir husus da gazelde mahlas beyti yer almamaktadır.

Ahmed Paşa’da da tekrirler söz konusudur. Şair, şiire kattığı ahenk dolayısıyla gazellerinde tekrir sanatına yer vermiştir:

Tâze bahâr olalı cemâlün çemenleri

Sünbül saçun benefşeleri deste destedir (Tarlan, 1992a: 138)

Yukarıdaki beyitte geçen “deste deste” ibaresi anlaşılacağı üzere tekrir sanatının tezahürüdür. Beyitte tekrir sanatı kullanılarak ahenk tamamlanmıştır.

Ey harâb olmuş gönül şâd ol ki mimârun gelür

Ey yürek yanma ki yârân merhemi yarun gelür (Tarlan, 1992a: 166)

Bu beyitte de “Ey harâb olmuş gönül” ve “ey yürek” ifadeleri tekrir sanatına örnek teşkil etmektedir. Gönlüne seslenen şair, onun mutlu olması gerektiğini, zira o gönlün geldiğini ifade ederken sevgilinin aşk ateşinden yanan gönlünün merheminin de yarın geleceğini ifade etmektedir.

Bâkî, ses ve ahenk bakımından son derece güçlü şiirlere sahip bir şairdir. Bâkî’nin ses ve sözcük tekrarlarına sık başvurduğu ifade edilir (Keklik, 2006: 15). Bâkî Dîvânı’nda bu tür tekrarları özellikle tekrir sanatı başlığı altında görmekteyiz:

Devr elinden kâse kâse yutdugum kanlardur ol

Katre katre tamlayan gözden dem-â-dem ey gönül (Küçük, 1994: 207)

Beyitte geçen “kâse kâse” ve “katre katre” ibareleri tekrar sanatına örnek teşkil etmektedir.

Nedür bu pîç pîç ü çîn çîn ü ham-be-ham kâkül

Nedür bu turralar bu halka halka zülf-i müşg-âsâ (Küçük, 1994: 75)

Beyitteki “pîç pîç”, “çîn çîn”, “halka halka” ve “nedür bu” ifadelerinin tekrarları göze çarpmaktadır. Şair, ibareleri tekrar tekrar kullanmak suretiyle beyitte tekrar sanatını gerçekleştirmiştir.

Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basit beyitlerindeki kelime tekrarları ise şu minvaldedir:

Yüzün yüzüzlük idüp öpe *şap şap*

Başını engelün yumrukla *tap tap*

Lalasıyla görüp sevdüğünü *sap*

Görüür çün nacak sapıyla *sap sap*

Turup kalkarsa sûfi nola *hop hop*

Toynca yir pilavı çünki *hap hap*

Âşık lûb üzre *tob tob* bingeligi

Yudar *lop lop* şu *döke döke lap lap*

Sen âh itdükce Nazmî *katı katı*

O sevdüğün yakışur sana *yap yap* (Üst, 2018: 485)

Edirneli Nazmî'nin yukarıdaki şiiri baştan başa ikilemelerle doludur. Vecihe Hatiboğlu, ikilemeleri ancak başarılı ozanlarca, yazarlarca sezilmiş bir sır olarak nitelemekte ve anlam gücü sağlama için yaratılan bir psikoloji ve müzik olayı olarak değerlendirmektedir (Hatiboğlu 1981: 11). İkilemeler, ses benzerliği ve tekrarı temeline dayandığı için bunların, edebî metinlerde özellikle de şiirde ritim, ahenk ve müzikalitenin oluşumuna katkısı vardır (Morkoç 2017: 1289). Yukarıdaki bilgiler ışığında mezkur şiirde kullanılan ikilemeler bizi bir noktaya ulaştırmaktadır: ritim, ahenk ve müzikalite bakımından değerlendirildiğinde baştan başa ikilemelerle örülmüş olan şiir bu durumun

güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Türkistân üslubunun mühim özelliklerinden biri olan bu durum Edirneli Nazmî'nin Türkî-i Basit şiirlerinde vücut bulmuştur.

İy gözüm her çağ güzel gözli güzeller gözet  
Hep görenler anı cân-ıla güzel gözler gözet

Bir güzelde kim güzel gözler ola ol güzeli  
Şol güzeller güzelin gözler niçe gözler gözet (Üst, 2018: 629)

Yukarıdaki birbirini art arda takip eden iki beyitte toplam yedi defa “*güzel*” kelimesi ve altı defa “*göz*” kelimesi kullanılmıştır. Şair bir önceki örnekte de müşahede edildiği gibi kelimeleri tekrar etmede maharetli bir şairdir. Özellikle sade bir şekilde yazdığı Türkî-i Basit şiirlerinde kullanılan bu denli tekrarlar ifadeye hem âhenk, hem akıcılık, hem de ritim katmaktadır.

Şeyhülislâm Yahyâ'nın Dîvânı'nda da Yahyâ Kemâl'in derûnî ahenk dediği (Beyatlı, 2008) ses tekrarlarıyla ahengi sağlama işi görülmektedir:

Olagör her yirde ol merd-i Hudâ'nun pey-revi  
Er gibi baş ayagun meydâna Yahyâ er gibi (Kavruk, 2001: 434)

Yukarıdaki beyitte geçen “er gibi” ifadesi tekrar etmektedir. Ahengi sağlama maksadıyla yapılan bu tür tekrarlar beyitte akıcılığı sağlamaktadır.

Her kaçan kûyına varırsam görünmez gizlenür  
Vara vara ol perî âdem olaydı kâşkî (Kavruk, 2001: 449)

Bu beyitte de ahengi sağlayan unsurlardan biri “vara vara” ifadesidir.

Abdullah Mâhir Dîvânı'nda da sözlerin ve cümlelerin tekrarı göze çarpar:

Ne tende tâb ü tüvân ne dilde râhat var  
Ne gözde girye ne serde külâh-ı devlet var (Kayhan, 1999: 237)

Yukarıdaki beyitte “ne” kelimesinin sürekli tekrarı göze çarpar. Şiire ahenk katan bu tekrarlar sayesinde beyit akıcı bir şekilde ilerlemektedir. Ne bedende kuvvet ne gönülde rahatlık var diyen şair çektiği eziyeti şairane bir şekilde dile getirmektedir.

Pîç pîç olmuş ruhunda turra vü kâkül midür  
Tûde tûde gülşen içre lâle vü sünbül midür (Kayhan, 1999: 202)

“Yanağında kırvrım kırvrım olan kakül müdür yoksa bir turra mıdır? Gülbahçesinde küme küme olmuş görünenler lale ve sünbül müdür?” diyen şair somutlaştırma yaparak okuyucunun zihninde düşüncenin canlanmasını sağlamıştır. Beyitte geçen “pîç pîç” ve “tûde tûde” ibareleri beyitte akıcılığı sağlayan ikilemelerdir. Şair söz tekrarlarından faydalanarak âhengi sağlamıştır.

Nedîm, bu bahis altında inceleyeceğimiz son şairdir. 18. yüzyıl şairi olan Nedîm’de de ilgili tekrarlar göze çarpmaktadır:

Gelmedin görmedin ahvâlimi dâd eylemedin

Görse kâfir benim ahvâlimi îmâna gelir (Gölpınarlı, 2015: 63)

Yukarıdaki beyitte sitem makamından seslenen şair sevgilisinin gelip kendi halini görmemesinden ve ahvalinden dolayı ona adaleti temin etmemesinden bahsetmektedir. Şair, ikinci mısradaki da bir kafirin bile kendi halini görmesi sonucunda imana geleceğinden bahsetmektedir. Bu beyitte kullanılan “*gel-*”, “*gör-*” ve “*ahvâl*” kelimeleri birden fazla tekrar ederek âhengi temin eden unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Sen demişsin kim kimin derdiyle giryândır Nedîm

Hep mürüvvetsiz senin derdinle giryân oldu hep (Gölpınarlı, 2015: 254)

Bu beyitte ise âhengi temin eden unsurlar bir hayli fazladır. Bunlar sırasıyla “*Sen*”, “*kim*”, “*derd*”, “*giryân*” ve “*hep*” kelimeleridir. Şair, şiirlerinde tekrarlardan istifade ederken ikilemelere sık başvurmadığı dikkati çeken başka bir durumdur.

## SONUÇ

Sebk-i Türkîstânî/Horâsânî (Türkistan/Horasan üslubu), klâsik Türk şiiri incelemelerinde oldukça önemli fakat bir o kadar da göz ardı edilen bir konudur. İşte bu şiir tarzını inceleyen bu tezde ulaşılan neticeler şu şekilde özetlenebilir:

Kur'an ve peygamberin hadislerini daha iyi anlamaya yönelik çalışmalar neticesinde ortaya çıkan üslup biliminin öncüsü İbni Kuteybe'dir. Klâsik edebiyat anlayışımızda ise lafz ve lafızla ilgili değerlendirmelere fazla yer verilmemiştir. Dolayısıyla eski nazariyat kitaplarında müstakil bir üslup bahsine rastlanmaz.

Fars şiirinin üslupları hakkındaki değerlendirmeler ise İslâmiyet sonrası döneme aittir. Derî Farsçasında ilk defa hicrî üçüncü asrın ortasında, genel olarak Horâsân, Sistân ve Maveraünnehir'de ortaya çıkan şiir, bölgesel olarak gelişim göstermiştir. Derî Farsçasıyla ortaya konan şiirin Büyük Horâsân bölgesinde ortaya çıkması ve olgunlaşım gelişmesi, sonraları bu üslubun "Sebk-i Türkîstânî (Horâsânî)" olarak isimlendirilmesine sebep olmuştur. Zaten Farsça şiirin diğer dönem üslupları da şiirin olgunlaşım geliştiği yerlere göre isimlendirilmiştir (Sebk-i Irakî, Sebk-i Türkîstânî-Horâsânî gibi). Bu sebeple edebiyat tarihlerinde ve üslup kitaplarında yaklaşık yarım asır önce Sebk-i Horâsânî ismi yerine Sebk-i Türkîstânî ismi de kullanılıyordu.

Bu isimlendirmelere karşın bazı araştırmacılar, şiirin dönüşümünde yerin bir ilgisi olmadığına inanmaktadır. Sebkler, zamanlara ve tarihin belirli devirlerine bağlı olarak değişir. Bu sebklerden her biri bir yerde doğup gelişmiş ve o geliştiği yerin ismiyle

anılmıştır. Aslında Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) olarak adlandırılan üslup ne tamamen Horâsân'da oluşmuş ne de tamamen burada olgunlaşmıştır. Zira Derî Farsçasının ilk şiiirlerinden bazıları Sistân'da, bazıları da Maverâünnehir ve etrafında ortaya çıkmıştır. Örneğin Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân, Hind'de yaşar veya Katrân-ı Tebrîzî Azerbaycan'da şiiir okur, Gazâyirî ise Rey'den Gazneyn'e şiiir gönderir. Hepsi Horâsân dışından ve farklı yerlerdendir. Ancak şiiirleri, özellikleri bakımından Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) adı altında değerlendirilmiştir. Belki üslubun neşet ettiği coğrafya dolayısıyla bazı bilim insanları Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'yi Maverâünnehir bölümü (Rûdekî sebki ve Nâsır-ı Hüsrev sebki), Tûsî ve Horâsânî bölümü (Firdevsî ve Esedî-i Tûsî), Gaznevî tarzı, Lahorî tarzı (Senâî-i Gaznevî ve Mesûd-ı Sa'd-ı Selmân) ve Azerbaycan tarzı (Katrân) olarak taksim etmiştir. Ya da *şarkî* ve *garbî* üslup olarak ikiye ayırmış ve her konu için birkaç şiiiri örnek vermiştir.

Sebk-i Türkistânî/Horâsânî tarihî açıdan, Samanîler, Gazneliler ve Selçuklu devirlerini kapsar. Sebkî, Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'den Sebk-i Irâkî'ye dönüşümü Samanî döneminden Selçuklu dönemine doğru bir artış içerisindedir. Selçuklu döneminin sonlarındaki sebkînin özellikleri (Sebk-i Irâkî) Arapça kelimelerin artması, ayetlerden ve hadislerden istifade etme, irfanî meyillerin artması sonraki sebkîle benzer durumlardır. Sebk-i Türkistânî/Horâsânî istilahı, bu dönem veya Farsça şiiirin diğer dönemleri için çok geçmişi olmayan bir durumdur. Bu noktada temas edilmesi gereken durum: Bu dönemdeki sınırlı sayıdaki şiiirlerin örnekleri incelenmek suretiyle sebkînin esaslarının belirlenmiş olmasıdır.

Konu açısından Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'nin kapsamı yaygındır. Hamase ve bezme ilaveten övgü ve zühd bu üslupta sık görülür. Gazel, kıta, kaside, rubai, mesnevi, terkihibent, musammat ve dübeytiler gibi neredeyse şiiirin bütün şekilleri Türkistân/Horâsân üslubunda yer edinmiştir. Farsça şiiirin önemli iki şeklinden kaside ve gazel içerisinde kullanım bakımından kaside mutlak olarak çoğunluktadır. Sebk-i Irâkî'de ise tam tersi olarak kasidenin yerine gazel sıklıkla tercih edilir.

Hicrî 13. yüzyılda sebk-şinâsî yani üslupbilimi işinin pratik tatbikinin olgunluğa ulaşmasından sonra şahsî tecrübelerden edebî mahfillere doğru bir seyre geçildi. İlk defa sebkînin usulleri ve kaideleri belirlenip yazıldı. Bu arada Bahar, "*Sebk-şinâsî*" adlı kitabını telif etti (1321/1943). Bu kitap yazılana kadar Sebk-i Türkistânî isimlendirilmesi kullanılırken bu kitaptan sonra Sebk-i Horâsânî ismi kullanılır. Bahar'ın Sebk-i Türkistânî (Horâsânî) konusundaki özet niteliğindeki bu kitabından sonra Pûrân-ı

Şecî'î'nin Şiraz'da Edebiyat Fakültesinde verdiği derslerin notlarından oluşan “*Sebk-i Şi'r-i Pârsî*” isimli bir eser yayımlandı (1340/1962). Bu kitap da özet olması sebebiyle *Sebk-i Türkistânî* (Horâsânî)'yi anlayabilmekten uzaktı. Hicrî 1345 (1345/1966) yılında Muhammed Cafer-i Mahcûb tarafından kaleme alınan “*Sebk-i Horâsânî Der-Şi'r-i Farsî*” (Fars Şiirinde Horâsân Üslubu) adlı kitap Tahran'da yayımlanmıştır. Mahcûb, bu eserinde *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî*'nin tarihî, manevî ve lafzî özelliklerini çok sayıda örnekler vererek bütün yönleriyle ortaya koymuştur. Bu çalışma, bundan sonra *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* ile ilgili yapılan çalışmalar için önemli bir referans kitabı olmuştur. Bu zeminde hazırlanan diğer bir kitap ise Şemisa'nın “*Sebk-şinâsî-i Şi'r*” (Şiirin Üslupbilimi) adlı eseridir. Bu kitap da 1374/1995 yılında Tahran'da yayımlanmıştır. Kitabın ikinci kısmı “*Sebk-i Horâsânî*” olarak isimlendirilmiştir. Bu kitapta işlenen metot Mahcûb'un işlediği metot ile hemen hemen aynıdır.

Türk edebiyatında *Türkistân/Horâsân* üslubuna gelince, daha önce de ifade edildiği üzere bu konu ile alakalı olarak maalesef herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Üslupla ilgili bilgiler ekseriyetle âfâkî değerlendirmelerden öteye geçememiş ve birbirinin tekrarı niteliğinde birkaç cümleden ibaret kalmıştır.

Tezde, belirlenen 11 şairden hareketle (Mevlânâ 13.yy., Sultan Veled 13. yy., Hoca Dehhânî 13. yy., Âşık Paşa 14. yy., Ahmed Paşa 15. yy., Necâtî Bey 15.yy., Bâkî 16. yy., Edirneli Nazmî 16.yy., Şeyhülislâm Yahyâ 17.yy., Abdullah Mâhir 17.yy., Nedîm 18. yy.) bu üslubun klasik Türk şiirindeki durumu ortaya konmaya çalışılmıştır.

*Sebk-i Türkistânî/Horâsânî* hakkındaki en temel özellik dilin sade, açık ve anlaşılır olmasıdır. İncelediğimiz şairler içerisinde tezkirelerden okuduğumuz kadarıyla şairlerin şiirlerinin bir kısmında sade üslûbu kullanmış olmaları bizi bu yönde yoğunlaşmaya itmiştir. Bu noktadaki amacımız iki saha arasında aynileştirme yapmak değildir. Klâsik şiirimizdeki tabii gelişimi bütünüyle Fars şiirinin etkisine bağlamak elbette doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira bu yaklaşımla, klâsik şiirimizi kurtarmaya çalıştığımız Fars şiirinin taklidi olması iddiasına hizmet etmiş oluruz. Bizim ortaya koymaya çalıştığımız düşünce, Türk şiirinin, Fars şiiriyle paralel bir dönüşümü kendi içinde, kendi dinamikleriyle geliştirerek bir zemin hazırlamış olmasıdır. Bu bağlamda Türklerin yoğunlukla yaşamış olduğu bölgede ve içerisinde Türk asıllı şairlerin de bulunduğu bir şair kadrosunun temellendirdiği bu üslûbun Türk edebiyatı içerisinde değerlendirilmesi tabii bir durumdur. Zira bu üslûbun Türk edebiyatına intikalinde dikkat çektiğimiz unsurlar geçerliliğini sürdürmektedir.

Türkistân/Horâsân üslûbunda abartılı ve hissî yönler üzerine âkilânî ve dengeli yönler hakimdir. Dolayısıyla övgü/medh ve yergi/hiciv de dengeli bir şekildedir. Şiirlerdeki esas konu ise memdûhun medhi, içki meclislerinin vasfı ve maşuktur. Ayrıca islâmî bilginlere, hadislere ve Kur'ân-ı Kerîm'e işaret azdır. Var olanlar da bir derinliğe sahip değildir. Horâsân üslûbunda da teşbihler, somut benzetmeler ve övgüler mutedil sınırdadır. Belki de o zamanda memdûhun kendisinde var olan sıfatlarla övülmesi medihçiliğin kanunlarından sayılmaktaydı. Şairler, mecliste şiir okuduklarında tabiata aykırı bir benzetmede bulduklarında orada hazır bulunanlar okunan şiiri inkar ederlerdi. Bu hassasiyete sahip olan bir üslubun Türk şiiri bağlamında değerlendirilmesi sonucunda incelediğimiz şairlerde de aynı durumun görüldüğü gözlemlenmiştir. Yine incelediğimiz şiirlerde Kur'ân-ı Kerîm'e işaretin Türk şiirinin normal seyri içerisinde değerlendirildiğinde fazla olmadığı gözlemlendiğimiz başka bir durumdur. Var olanlar da yine fazla bir derinliğe sahip olmayan şiirlerdir. Bâkî gibi hayatı boyunca Osmanlı devletinin din ile ilgili en yüksek kurumu olan şeyhülislamlığa gelmek için çaba sarfetmiş birisinin divanında hiç tevhit ve münacaat gibi salt dinî içerikli bir şiire yer vermemesini (Kaplan ve Macit, 2014), toplam 18 yıl 2 ay 25 gün Osmanlı devletinin şeyhülislamlık makamında oturan Şeyhülislam Yahyâ gibi bir insanın da divanında tevhit ve münacaat gibi salt dinî içerikli şiirlere yer vermemesini (Kavruk, 2014) şiir üslubu tercihi olarak değerlendirebiliriz. Bize göre bu iki şairin bu tavrının nedeni kişisel tercihten ziyade benimsedikleri şiir tarzının gerekleridir.

Türkistân/Horâsân üslûbunun bütün hususiyetlerini klâsik Türk şiirinde görmek elbette mümkün değildir. Örneğin Türkistân/Horâsân üslûbunda İslâm'dan önceki tanınmış şahsiyetlere ve Nevrûz merasimlerine rastlamak mümkündür. Klâsik Türk şiirinde de görülen fakat oldukça nadir olan bu durumu genel bir kaide gibi göstermek sağlıklı bir yaklaşım olmayacağından oluşturulan tablonun dışarısında bırakılmıştır.

Öte yandan yine bu üslûpta maşûk yüksek bir makama sahip değildir. Hatta bazen onun makamı daha da aşağıdadır. Maşuk bazen erkek bazen de köle bir şairdir. Bu sebkî en bariz özelliklerinden olan bu hususiyet klâsik Türk şiirinde aynı şekilde kendine yer edinmemiştir. Esasında klâsik Türk şiirinde maşukun makamı ekseriyetle yüksek bir makamdadır.

Sebkî özelliklerinden olan pend ve enderzlerin sade ve basit yönlerle sahip olması yine klâsik Türk şiirinde müşahede ettiğimiz durumlardandır. Ayrıca pendler zikredilirken sade bir üslûbun kullanıldığı görülmüştür.

İncelenen şair kadrosunda yine sebkî esaslarından olan *mutluluk ve haz duygusu* göze çarpan unsurlardandır. Yine incelenen şair kadrosunda bulunan şiirlerden bir kısmının gerçekçi/realist bir şiir anlayışıyla sergilenmiş olması sebkî belirtilen özelliğiyle paralellik gösterir.

Sebk-i Türkistânî’de görülen nazım şekli genel itibariyle kasidedir. Klâsik Türk edebiyatında ise incelenen şairlerin dîvânlarında bu durum tersi yönde ortaya çıkar. Kasidelerin sayısı oldukça azken gazellerin sayısı fazladır. Bu durumun klâsik Türk şiirinde Farsça şiirden farklı bir boyut arz etmesinin temel sebebi klâsik Türk şiirinin Sebk-i Türkistânî’nin son sözünü söylemesinden ortalama iki yüz yıl sonra başlamasıdır.

Bu dönemin bedî sanatları daha çok müvâzene, iştikâk, reddü’s-sadr ale’l-‘acüz, leff ü neşr ve çeşitli seci türlerinden oluşan lafzî sanatlardır. Manevî sanatlar ise daha çok tezâd ve mürââtünnazîr gibi sade öğelerdir ve hüner gösteren îhâm çeşitleri ele alınmaz.

Basitlik yani şiirin bedî sanatlardan yoksun olması, sade kelimeler ve basit terkipler bu dönemin şiirinin en önemli özelliğidir. Yani Türkistân şiirinin sebkine, sade sebk denilebilir. İncelenen şairlerden alınan neticeye göre belirtilen sanatların, değerlendirilen şairlerde çoğunlukla kullanılmış olmasıdır.

Kafiye ve redif için her ne kadar eskiye gidersek o kadar sadeleştiğini görürüz. Örneğin uzun rediflerden ve doğal olmayan rediflerden istifade edilmez, esasında rediften az istifade edilir.

Redifin üslup üzerinde çok yönlü bir tesirinin olduğuna inanılır (Babacan 2008: 162). Redif, simetrik tekrarıyla şiiri belirli bir kavram ya da konu etrafında toplayan ve bir atmosfer yaratan mihver konumundadır. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif, ona “yek-âhenk” diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır (Akün 1994: 402).

Bu bilgiler bizi mühim bir noktaya ulaştırmaktadır. Redif ile üslup arasında paralel bir ilişki bulunmaktadır. İncelediğimiz şairler içerisinde birazdan aşağıda verilecek olan sayısal veriler bu düşünceye başka bir delil olarak sunulabilir. Kafiye ve redifin eskiye gittikçe sadeleştiği görülmüştür. Bazı şairlerin şiirlerinde rediften az istifade ettiği bazı şiirlerinde hiç istifade etmediği görülmüştür.

*Sebk-i Türkistânî* ile ilişkilendirdiğimiz şairlerin şiirlerinde redif kullanmama oranının *Sebk-i Hindî* şairlerine nazaran daha fazla olduğu göze çarpar. Bununla beraber

olayı biraz daha özele indirdiğimizde yani şairlerin redifleri hangi şekillerde kurduğunu incelediğimizde durum daha açık bir hâl almıştır. Müşahede edildiği üzere *Sebk-i Türkistânî* ile ilişkilendirdiğimiz şairlerin redif kullanımının ekler üzerine yoğunlaştığı görülür. *Sebk-i Hindî* şairlerinin ise daha çok kelime ve ek+kelime grubu üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu noktada sebkînin özelliği olan sade rediflerden istifade etme özelliği incelediğimiz şairlerde gözlemediğimiz bir durum olarak karşımıza çıkar.

Şiir kendi tekamülünü tamamladıktan sonra daha çok ağırlık kazanarak zor mazmunlar ve ağır rediflere yönelmiştir. Anlamsal ve hayâlî karışıklıklardan uzak, Arapça kelimeler azdır, var olanlar ise nispeten daha anlaşılırdır. Bunlar sonraki dönem şiirleriyle karşılaştırıldığında her ne kadar ibtidâî kalsa da gözle görülür bir fark ortaya koyabilmiştir. Türkistân üslubunda anlamsal karışıklıklar az, dil akıcı ve anlaşılması kolaydır. Irak üslubunda şiirde irfan öne çıkmaktadır. Hind üslubunda ise anlam daha girift bir hâl almıştır. Anlaşıldığı üzere Farsça şiirdeki anlam dünyası sadeden girifte doğru bir seyir hâlinindedir. Klasik Türk şiirinde de durum bundan çok farklı değildir.

Bu belirtilen durumların *Sebk-i Türkistânî/Horâsânî*'nin varlığına bağlı olmayıp klâsik şiirin tabii gelişiminin sonucu minvalinde değerlendirilebildiğini de göz ardı etmemeliyiz. İncelenen şairlerin şiirlerinde üslubun özellikleri görülmektedir.

Bu belirtilen hususiyetler bizi mühim bir noktaya ulaştırmaktadır. Belirlenen şairler gerek Horâsân menşeli olmaları gerekse de şiirlerindeki üslup yönleriyle incelenmeye değer görülmüştür. Türkistân üslubunda genel olarak din dışı konuların işlenmesi, açık sade ve anlaşılır bir dilin kullanılması, somutlaştırma ve tabiatın vafedilmesi özellikleri ön plana çıkar. Türkistân üslubunun bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda belirlenen şairlerde kullanılan üslubun bu hususiyetlere sahip olduğu görülür. Bir üslubun edebiyata intikali ve o edebiyatın temsilcileri tarafından kabullenilmesi birdenbire olacak bir şey değildir. Her edebî hareket kendine has tekamül seyri içerisindedir.

Üslup tercihini bir medeniyet tercihi olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda bir şair bazı şiirlerinde ağır bir üslup kullanabilir ya da oldukça açık bir ifade tarzını tercih edebilir. Durum bu şekilde değerlendirildiğinde bir şairin hem Hint üslubunu, hem Irak üslubunu, hem de Türkistân/Horâsân üslubunu kullanması doğal bir durumdur. Zira belirlenen şairlerde gözlemlenen sonuç itibarıyla bazı şiirlerin oldukça ağır, bazı şiirlerinse sade ve anlaşılır bir şekilde ele alındığı görülmüştür. Şair bir üslubu benimsediği zaman o üsluptan dışarı çıkmayacağı gibi bu şiir üslubunu sanatına yansıttığı

örnekler sınırlı sayıda da olabilir. Yani bir şair birkaç şiirinde değişik üslupların etkisiyle şiir yazmış olabileceği gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

Türkistân üslubunun en önemli şairlerinin Ferrûhî-i Sistânî, Minûçehrî-i Damgânî, Rûdekî-i Semerkândî, Enverî ve Hâkânî gibi şairlerin olduğu gerçeği göz önüne alındığında bu şairlerin Türk edebiyatına tesirinin bu üslup minvalinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Şairlerin bir kısmının Türk asıllı olmaları ve bu üslubun Türkistân bölgesindeki şairlerden hareketle oluşturulması onun Sebki Türkistânî olarak isimlendirilmesine sebep olmuştur.

Bu üslubun Türk edebiyatına intikalini kolaylaştıran etkenlerden bir tanesi de Osmanlı ve İran sahasında yaşanan benzer siyasî ve sosyal olayların ortaya çıkmış olması sayılabilir. Dolayısıyla her iki edebiyat da kendi gelişimleri içerisinde benzer tekamül seyrini izlemiştir. Türkistân bölgesindeki siyasal refahın o dönemin şiirine yansması gibi Anadolu sahasının büyük merkezlerinde, klasik şiirin başladığı dönemde yaşanan – Köprülü'nün ifadesiyle- sefâhât hayatının ortaya çıkmasıyla bunun şiire yansması aynı gelişim seyrinin nişanesi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Türkistân üslubunun birkaç özelliğini bünyesinde toplayan her şairi bu üslubun temsilcisi saymak elbetteki doğru olmayacak bir davranıştır. Bizim değerlendirdiğimiz durum bir şairin şiirlerinde kişisel becerisine göre Türkistân üslubunu, Irak üslubunu veya Hint üslubunu birlikte kullanabileceği gerçeğidir. Örneğin Mevlânâ'nın Farsça şiirlerinde Irak üslubunu yansıttığı, Türkçe şiirlerinde veya içerisinde Türkçe ibareler bulunduğu şiirlerinde Türkistân üslubunu yansıttığı gözlemlenen başka bir durumdur.

## KAYNAKÇA

- Abdülmelikiyân, M. R. ve Kiyânî, H. (1393/1973). *Sebk-hâ-yı Şi'r-i Fârsî*. Tahran: Büyükşehir Belediyesi Sosyal ve Kültürel İşler Müdürlüğü.
- Akdağ, H. (1984). *Arap Dilinde Edatlar*. Konya: Tekin Kitabevi.
- Alâüddevle, E. (1382/2003). *Devletşah-ı Semerkandî-Tezkiretüşşuara*. Tahran.
- Albayrak, N. (2007) *Redif, İslam Ansiklopedisi*, C. 34, s. 523-524. İstanbul: TDV Yayınları.
- Apak, A. (2004). *Asabiyet ve Erken Dönem İslam Siyasi Tarihindeki Etkileri*. İstanbul: Düşünce Kitapevi Yayınları
- Apak, A. (2010). *Şuubiye, İslam Ansiklopedisi*, C. 39, s. 244-246. İstanbul: TDV Yayınları.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara.
- Arı, A. (2003). Fars Şiiri mi? Farsça Şiir mi? Klâsik Türk Şiir Geleneğinin Oluşumu ve Sınırları Hakkında Düşünceler. *Bilig*, S, 25, s.173-205.
- Armutlu, S. (2002). *Gazneliler ve Selçuklular Döneminde Edebî Gelenek, Türkler Ansiklopedisi*, C.5, s. 872-879. Eskişehir.
- Armutlu, S. (2017). “Klasik Arap, Fars ve Türk Şiirinde Güzel/Sevgili Proto Tipleri”, *Doğu Esintileri*, S. 7/2, s. 1-68. Erzurum.
- Armutlu, S. (2021), “*Klasik Arap, Fars ve Türk Edebiyatı İncelemeleri, Şahsiyetler, Türler, Gelenekler II.*” İstanbul: Kesit Yayınları.
- Armutlu, S. (2021). “*Klasik Arap, Fars ve Türk Edebiyatı İncelemeleri, Şahsiyetler, Türler, Gelenekler I.*” İstanbul: Kesit Yayınları.
- Atalay, M. (2014) *İran Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Demavend Yay.

- Ateş, A. (1949). *Râdûyânî-Tercümânü'l-Belâgâ*. Tahran: Çaphâne-i İbrâhîm Mahrûse.
- Babacan, İ. (2009). Sebk-i Hindî Şiirinde Yeni-Orijinal Yapı ve Terkipler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*.3. 29-46.
- Babacan, İ. (2010). Necâtî'nin Gazellerinde Kimi Somutlayıcı Anlatım Yolları. *Turkish Studies-İnternational Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı*. 5/3. s. 843-854.
- Babacan, İ. (2012). *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî*. Ankara: Akçağ Yay.
- Barthold, V. (1981). *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*. (Yıldız, H. D. Çev.). İstanbul: Kervan Yayınları.
- Behâr, M. (1314/1935). *Târîh-i Sîstân*. Tahran.
- Behâr, M. T. (1349/1970). *Sebk-Şinâsî*. C. 1. Tahran: Kitâbhâ-yı Perestû.
- Behâr, M. T. (1349/1970). *Sebk-Şinâsî*. C. 2. Tahran: Kitâbhâ-yı Perestû.
- Behâr, M. T. (1349/1970). *Sebk-Şinâsî*. C. 3. Tahran: Kitâbhâ-yı Perestû.
- Berzger, H. (1378/1999). Enderznâme. *Dâniş-nâme-yi Edeb-i Farsî*. I. Tahran.
- Beyatlı, Y. K. (2008). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul Fetih Cem., İstanbul.
- Brown, E. (1369/1990). *Târîh-i Edebiyât Der-İran*. (Müctebâî, F. Çev.) Tahran: İntişârât-ı Murvârid.
- Browne, E. (1945). *Lübâbü'l-elbâb*. Londra.
- Bülbül, T. ve Tombak, S., A. (2021). Sebk-i Türkistânî/Horâsânî'ye Dair. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5 (1), 270-287.
- Can, C. (2007). *Garib-nâme'de İnsan ve İnsan Tipleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Canım, R. (2000). *Tezkiretü'ş-Şu'âra ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Coşkun, M. (2007). *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Coşkuner, F. (2004). Gazneliler Döneminde Nesir. *Nüşa dergisi*. S. 13. s. 45-54.
- Çağbayır, Y. (2001). *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çakmak, Y. (2013). Emeviler Dönemi'nde Şuubiye'nin Toplumsal Muhalefetteki Rolü. *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1, 1-27.

- Çiçekler, M. (2006). Fars Şiirinde Üsluplar. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I-Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki-Hindî*. S.12-33. İstanbul: Turkuaz Yay.
- Değirmençay, V. (2002). Kelimenin Tekrarı Sanatlarından Reddû's-sadr Ale'l-'acüz. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü*. 19. 1-32.
- Değirmençay, V. (2011). *Teşbih. İslam Ansiklopedisi*. C. 40, 556-557. İstanbul: TDV Yayınları.
- Dehudâ, A. E. (1377/1998). *Lugatnâme-i Dehudâ*, C. 9. Tahran: Çâphâne-i Dânişgâh-ı Tahrân.
- Develi, H. (2001). *Osmanlı Türkçesi Klavuzu*. İstanbul: Bilimevi Yayınları.
- Dıraşân, M. (1364/1986). *Kisâ-i Mervezî Divânı*. Tahran: Tahran Üniversitesi.
- Dilçin, C. (1999). Türk Kültürü Kaynağı Olarak Divan Şiiri. *Türk Dili*. S.571. s. 619-626.
- Dilçin, C. (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dilçin, C. (2009). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Durdu, M. (2008). *Türk Edebiyatında Nasihat*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Duri, A. A. (1991). *İlk Dönem İslam Tarihi* (Yücesoy, Hayrettin Çev.) İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Durmuş, İ. (2003). *Lugaz. İslam Ansiklopedisi*. C. 27, 221-222. İstanbul: TDV Yayınları.
- Durmuş, İ. (2011a). *Te'kid. İslam Ansiklopedisi*. C. 40, 365-368. İstanbul: TDV Yayınları.
- Durmuş, İ. (2011b). *Tensîk. İslam Ansiklopedisi*. C. 40. 465-466. İstanbul: TDV Yayınları.
- Durmuş, İ. (2012). *Vav. İslam Ansiklopedisi*. C. 42. s. 574-576. İstanbul: TDV Yayınları.
- Eliaçık, M. (2013). Bazı Belagat Kitaplarında "Teşbih" Sanatı Hakkında Tanım ve Tasnifler. *Turkish Studies*. S.8, 565-581.
- Eliaçık, M. (2018). Arap Harfli Belagat Kitaplarında İştikak Sanatı ve Onun Cinasla İlişkisi. *Social Science Studies*. C. 6. S. 3. s.288-294.
- Enûşe, H. (1376/1997). *Ferhengnâme-i Edeb-i Fârsî*. C. I. Tahran: Sâzmân-ı Ferheng ve İrşâd.
- Ersoy, E. ve Ay, Ü. (2017). *Hoca Dehhânî Divanı*. Ankara: TÜBA
- Ferruh, Ö. (1981). *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî*. C. 3. Beyrut.

- Ferşidverd, H. (1382/2004), *Derbâre-i Edebiyât ve Nakd-i Edebî* C2. C. Tahran: İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Frye, N. (1975). *The Cambridge History of İran (IV)* Birleşik Krallık: Cambridge University Press
- Fürûgî, M. A. (1342/1963). *Sa‘dî Gazelliyâtı*. Tahran: Çap-ı Sipih.
- Fürûzânfer, B. (1378/1999). *Dîvân-ı Kebîr*. C. 8. Tahran: Çap-hâne-i Sipih.
- Fütûhî, M. (1379/2000). *Nakd-i Hayâl*. Tahran: Neşr-i Rûzgâr.
- Ganî, K. (1320/1942). *Hâfiz Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Gravuri.
- Gerdîzî (1327/1948). *Zeynü’l-ahbâr*. Tahran: Çap-ı Tahran.
- Gibb, E. J. W. (1990). *Osmanlı Şiir Tarihi*. (Çavuşoğlu, Ali. Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Nedîm*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Gulâmırzâî, M. (1377/1997). *Sebk-Şinâsî-i Şi‘r-i Pârsî*. Tahran: Kitâb-hâne-i Tahûrî.
- Gülensoy, T. (1994). Aşık Paşa'nın "Garibname"sinde Dinî ve Taasvufî Unsurlar. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5, 155-173.
- Gülsevin, G. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, G. (2005). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Hânlerî, P. N. (1373/1994). *Vezn-i Şi‘r-i Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Tus.
- Hatiboğlu, V. (1981). *Türk Dilinde İkileme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Hümâyî, C. (1383/2004). *Fünûn-ı Belâgat ve San‘at-i Edebî*. Tahran: Neşr-i Hümâ.
- İkbâl, A. (1389/2010). *Emir Mu‘izzî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Dîbâ.
- İlaydın, H. (1974). Anadolu’da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı. *Türk Dili Dergisi*. 275, 765-774.
- İncalcık, H. (2006). Türk Edebiyatı Tarihi. H. Talat Sait vd. (Ed.), *Klâsik Edebiyat Menşei: İranî Gelenek, Saraş İşret Meclisleri ve Musâhib Şâirler*. (s. 221-282). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- İpekten, H. (1983) *Baki Hayatı Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.

- İsen, M. (1994). *Gelibolulu Mustafa Ali Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- İsen, M. (1999). *Latîfî Tezkiresi*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- İsen, M.; Horata, O.; Macit, M.; Kılıç, F. ve Aksoyak, H. (2011). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- İsfehânî, M. (1382/2004). *Tuhfetü'l-Mülûk*. Tahran: Neşr-i Mirâs-ı Mektûb.
- Kabaklı, A. (1987) *Mevlananın sanatı*. 2. Millî Mevlana Kongresi. Konya. 9-18
- Kaçalin, M. S. (1994). *Dîvânü Lugâtî't-Türk*. C. 9. S.446-449. İstanbul: TDV Yay.
- Kalkışım, M. (2013). *Şeyh Galip Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yay.
- Kamyâr, V. T. (1370/1991). *Ber-resî-i Menşe' vü Vezn-i Şi'r-i Fârsî*. Meşhed.
- Kanar, M. (2012). *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kanar, M. (2012). *Farsça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kaplan, H. (2013). *Bâkî'nin Ses Dünyası*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kaplan, H. ve Macit, M. (2014). Bâkî". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baki>. Erişim Tarihi: 11/03/2022.
- Kaplan, M. (2019). *Neşâtî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Karaismailoğlu, A. (2007) Selçuklu dönemi şiiri ve mevlananın şiirinin özellikleri. *Türk Kültürü Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik*. Konya: Sümam Yay.
- Kartal, A. (2001). Türkçe Mesnevîlerin Tertip Özellikleri. *Bilig*. S.19, s.69-119.
- Kartal, A. (2008). Anadolu Selçuklu Devleti Döneminde Dil ve Edebiyat. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. s.95-168.
- Kartal, A. (2011). *Şiraz'dan İstanbul'a [Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar]*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Kartal, A. (2013). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi [Türk Edebiyatında Mesnevî]*. İstanbul: Doğukütüphanesi.
- Kartal, A. (2016). *Hakikate Düşen Gölge Türk Fars Edebi İlişkiler*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Kavruk, H. (2014). "Şeyhülislam Yahyâ". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/seyhulislam-yahya>. Erişim Tarihi: 11/03/2022.
- Kavruk, H. (2018). *Şeyhülislam Yahyâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Kayhan, H. (1999). *Mâhir Abdullah Hayatı, Eseri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Kedkenî, M. R. Ş. (1336/1957). *Suver-i Hıyâl der Şîr-i Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Âgâh.
- Keklik, M. (2006). *Bâkî'nin Gazellerinde Anlam Çerçevesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Keleş, R. (2010) Türk Edebiyatında Nasihat. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Erzurum. S.44, s. 183-209
- Kılıç, A. (2005). Sultan Veled'in Türkçe Şiirlerinde Aruz Kullanımı. *Uluslararası Mevlânâ, Mesnevî, Mevlevîhâneler Sempozyumu*. . Manisa (Bildiriler). 181-195
- Kılıç, F. (1998). *17. Yüzyıl Tezkirelerinde Şâir ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara, Akçağ Yay.
- Kılıç, F. vd, *Şâir Tezkireleri*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2002.
- Kılıç, S. Ö. (2016). İlk Dönem Anadolu Sahası Mesnevilerinde Medhiye Üslubunun Kullanımı. *Divan Araştırmaları Dergisi*. 17. 191-214.
- Kılıçlı, M. (1992). *Arap Edebiyatında Şuubiyye*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Köksal, M. A. (2004). *Peygamberler Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köksal, M. F. (2002). Orijinal Bir Şair: Edirneli Nazmî ve Divanına Yeni Bakışlar. *Bilgi Dergisi* 20. 101-124.
- Köksal, M. F. (2018). Tartışmalı Bir Seci' Türü: Sec'-i Mütevâzin. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 589-604. İstanbul.
- Kut, G. (1991). *Âşık Paşa, İslam Ansiklopedisi C.4*, İstanbul: TDV. Yay.
- Küçük, S. (1994). *Bâkî Divanı*. Ankara: Kültür ve Tuzim Bakanlığı.
- Külekçi, N. (1995) *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Levend, A. S. (1988). *Türk Edebiyat Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Macit, M. (1996). *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*. Ankara: Akçağ Yay.
- Macit, M. (2005). *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Macit, M. (2006). *Nedîm. İslam Ansiklopedisi C.32*, s. 510-513. İstanbul: TDV Yayınları.

- Macit, M. (2013). “Nedîm”. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nedim-ahmed>. Erişim Tarihi: 15/03/2022.
- Mahcûb, C. (1337/1959). *Es‘ed-i Gürgânî-Vîs ü Râmîn*. Tahran: Çaphâne-i İbn-i Sînâ.
- Mahcûb, C. (1339/1960). *Sirûş İsfehânî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Musevî.
- Mahcûb, C. (1345/1966). *Sebk-i Horâsânî der Şî‘r-i Fârsî*. Meşhed: İntişârât-ı Firdevs.
- Mansûr, C. (1381/2003). *Rûdekî Dîvânı*. Tahran: İntişârât-ı Nâhîd.
- Mazıoğlu, H. (1988). *Nesim Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Mehrîn, N. (1394/2019). *Rabia Belhî Dîvânı*. Hamburg: Çaphâne-i Şâhmâma.
- Meisami, J. S. (1999). *Persian Historiography to the End of Twelve Century*. Edinburgh University Press.
- Mermer, A. ve Koç, N. (2011). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mirza, A. H. (1308/1929). *Kitâbü’l-bedî‘*. Tahran: İntişarat-ı Firdevsî.
- Morkoç, Y. E. (2017) Zâtî’nin Gazellerinde Ses ve Anlam Bakımından İkilemelerin İşlevi. *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*. C. 4, s. 1288-1303.
- Mu‘în, M. (1330/1971) *Ferheng-i Fârsî (I-VI)*. Tahran: Çaphâne-i Behmen.
- Muhakkık, M. (1357/1978). *Nâsır-ı Hüsrev Dîvânı*. Tahran: Emir Kebir.
- Muhammedî, M. (1335/1956). *Eş-şi‘rû’l-câhili*. Tahran: Tahran Üniversitesi.
- Mum, Cafer (2006). *Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama*, safaseh, İstanbul, Turkuaz Yayınları, s. 108-141.
- Mutemen, Z. (1371/1992). *Tahavvül-i Şî‘r-i Fârsî*. Tahran: Kitâbhâne-i Tahûrî.
- Müdbirî, M. (1375/1996). *Şâirân-ı Bî-dîvân*. Şiraz: Çaphâne-i Puryâ.
- Mütercim A. E. (2000). *Burhân-ı Katı*. (Öztürk, M. ve Örs, D., çev.). Ankara: TDK Yay.
- Nahcivânî, M. (1364/1985). *Katrân-ı Tebrîzî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Kaknos.
- Nefisî, S. (1335/1956). *Lübâbü’l-elbâb* (Avfi, Sedîdüddîn Muhammed). Tahran: İbn-i Sînâ.
- Nefisî, S. (1335/1956). *Muhammed Avfi-Lübâbü’l-Elbâb*. Tahran: Çaphâne-i İbn-i Sînâ.

- Nefisî, S. (1336/1957). *Ezrakî-i Herevî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Musavver.
- Nefisî, S. (1393/2015). *Rûdekî Dîvânı*. Tahran: İntişârât-ı Nigâh.
- Ocak, A. (1991). *Aşık Paşa, Tasavvufî Şahsiyeti. İslam Ansiklopedisi*. C.4, s.3. İstanbul: TDV Yay.
- Ocak, A. (2009). *Selçuklular Dönemi Dinî, İlmî, Fikrî ve Tasavvufî Hayat*. C.36, s.375-377. İstanbul TDV Yay.
- Oğuz, F. S. K. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. (Kurnaz, Cemal. Haz). Ankara: TDV.
- Özkan, M. (1994). *Edineli Nazmî. İslâm Ansiklopedisi*. C. 10. s. 450-541. İstanbul: TDV Yay.
- Pakalın, O. Z. (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yay.
- Pala, İ. ve Kılıç, F. (2006). *Musammat. İslam Ansiklopedisi* C. 31. s. 233-235. İstanbul: TDV Yayınları.
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınları.
- Perisâ M. P. (1392/2013). Mekteb-i Vukû' vü Vâsûht, Sebk-i Râyic der Eş'âr-ı Karn-ı Dehom-ı Hicrî. Heftomin Hümayeş-i Pejoheşhâ-yı Zebân u Edebiyât u Fârsî. Esfend.
- Râstgû, S. M. (1379/2000). *İhâm Der-Şi'r-i Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Sürûş.
- Razavî, M. (1314/1935). *Şemseddin Muhammed bin Kays-ı Râzî-El-Mu'cem*. Tahran.
- Razavî, M. ve Takî, M. (1320/1942). *Senâ-i Gaznevî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Ahmedî.
- Redhouse, S. J. (2001). *Turkish and English Lexicon*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Ripka, Y. (1381/2002). *Târîh-i Edebiyât-ı İrán*, (İsâ Şehâbî, Çev.). Tahran: İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.
- Safâ, Z. (1332/1953). *Târîh-i Edebiyât Der-İrán*. Tahran.
- Safâ, Z. (2003). *Muhtasari der Tarih-i Tahavvul-i Nazm u Nesr-i Parsi [İran Edebiyatına Genel Bir Bakış* (H. Almaz, Çev.)]. Ankara: Nüsha Yay.
- Saraç, Y. (2004). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu Yay.

- Saraç, Y. (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi Ölçü-Biçim-Kafiye*. İstanbul: 3F Yayınları.
- Savi, S. İ. (2009). *Senâî, İslam Ansiklopedisi*. C. 36. s. 502-503. İstanbul: TDV Yayınları.
- Seyyâkî, D. (1332/1954). *Genc Bâz-Yâfte*. Tahran: Çaphâne-i Haydarî.
- Seyyâkî, D. (1335/1957). *Ferrûhî-i Sistânî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Sipih.
- Seyyâkî, D. (1363/1985). *Unsûrî-i Belhî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Ahmedî.
- Seyyâkî, D. (1367/1989). *Minûçehrî-i Damgânî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i Haydarî.
- Sümer, F. (2009). *Selçuklular, İslam Ansiklopedisi* C.36, s.365-371. İstanbul: TDV Yay.
- Şafak, Y. (2008). *Mevlânâ ve Sultan Veled'in Türkçe Şiirleri*. Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi.
- Şânâzarî, A. R. (1392/2014). *Makâlât-ı Ebu Nasr Şeybânî*. Tahran: Çaphâne-i Miras.
- Şehâb, T. (1348/1969). *Ascedî-i Mervezî Dîvânı*. Tahran: Çaphâne-i İbn-i Sînâ.
- Şemîsâ, S. (1374/1996). *Sebk-Şinâsî-i Şi'r*. Tahran: İntişârât-ı Firdevs.
- Şemîsâ, S. (1376/1997). *Seyr-i Gazel Der-Şi'r-i Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Firdevs.
- Şemîsâ, S. (1378/1997). *Külliyât-ı Sebk-Şinâsî*. Tahran: İntişârât-ı Firdevs.
- Şemîsâ, S. (1383/2004). *Sebk-Şinâsî-i Şi'r*. Tahran: İntişârât-ı Firdevs.
- Şentürk, A. A. (1993). Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair. *Dergah*. c.4, S. 41. s. 8-10.
- Şentürk, A. A. (2019). *Osmanlı Siiri Antolojisi*. İstanbul: YKY Yay.
- Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2012). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şiblî, N. (1363/1984). *Şirü'l-Acem*. (Muhammed Taki-i Fahrđai-i Geylani. Çev). Tahran.
- Tahirü'l-Mevlevî (1994) Ebebiyat Lügatı, (Kürkçüoğlu, Kemal Edip. Haz.). İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tâlibyân, Y. (1378/1999). *Suver-i Hiyâl Der-Şi'r-i Şâ'irân-ı Sebk-i Horâsânî*. Tahran: İntişârât-ı Kirmânî.
- Tarlan A. N. (1981). *Edebiyat Meseleleri*. İstanbul, Ötüken Yay.
- Tarlan, A. N. (1944). *İran Edebiyatı*. İstanbul: Ahmet Said Matbaası.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- Tarlan, A. N. (1992). *Necâtî Beg Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

- Toçoğlu, N. T. (2008). *Necati Bey, Baki, Nef'î ve Nedim 'de Doğadan Mekana Dönüşüm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi. İstanbul.
- Tokmak, N. (2000). *İran, İslam Ansiklopedisi*, C.22, s.416-424. İstanbul: TDV Yay.
- Tolasa, H. (2000). *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Ankara, Akçağ Yayınları.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitoojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ Yay.
- Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî, Divân Şâirlerinin Muhtasar Biyografileri*. c. I-II, Ankara: Bizim Büro Yayınları
- Turan, O. (2016). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Turan, O. (2020). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Uğur, A. (2020). *Klâsik Türk Şiirinde Bektaşîlik*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Uludağ, S. (1992) *Basiret, İslam Ansiklopedisi*, C 5. S. 103. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Usta, A. (2009). *Sâmânîler, İslâm Ansiklopedisi*. C.64 S. 64-68. İstanbul: TDV Yayınları.
- Usta, A. (2013). *Türklerin İslamlaşma Serüveni Sâmânîler*, İstanbul: Yeditepe yay.
- Uysal R. S. (2010). *Belegat ve Edebî Sanatlar Lügati*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ünver, İ. (2002). Divan Edebiyatında Şiir Dili. *Türk Bilig*, 3. 225-232.
- Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî*. Ankara: Kültür ve Tuzim Bakanlığı.
- Üstüner, K. (2007). *Divan Şiirinde Tasavvuf*. Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Üstüner, K. (2008). “Ahmet Talât Onay’a Göre Nedim’in Şiirlerinde Tasavvuf”. Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi. Sayı 2.
- Yagmâî, H. (1352/1973). *Esedî-i Tûsî-Gerşasp-nâme*. Tahran: Çaphâne-i Efset Mervî.
- Yâsemî, R. (1317/1939). *Sa‘d-ı Selmân Dîvânı*. Tahran.
- Yavuz, K. (2000). *Âşık Paşa Garib-nâme*, Ankara: TDK Yay.
- Yazıcı, T. (1979). Sultan Veled. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 11. S. 28-32. İstanbul.
- Yerdelen, C. (2000). Bâkî Divanında Tasavvufî ve Dinî Ögeler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 15. 95-110.
- Yetiş, K. (1994). Bir Araştırma Konusu Olarak Üslûp ve Mehmet Kaplan. *Türk Kültürü Araştırma Dergisi Zeynep Korkmaz Armağanı*. Sayı 32. 377-388.

- Yıldız, A. (2004). Süleyman Nazife Göre İran Edebiyatı. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 8. 159-201.
- Zerrînkûb, A. (1371/1992). *Seyr-i der-Ş‘ir-i Fârsî*. Tahran.
- Zerrînkûb, A. (1375/1996). *Ez Gozeşte-i Edebî-i İran*. Tahran.
- Zeydân, C. (1335/1957). *Târîhu Âdâbi’l-lugati’l-‘Arabiyye*. Mısır.

## DİZİN

- Abbasî, 6, 7, 216
- Abdullah, VIII, 8, 10,  
18, 23, 24, 25, 30, 31,  
36, 70, 81, 209, 215,  
219, 222, 229, 237,  
243, 256, 265, 272,  
278, 281, 301, 324,  
328, 337
- Acem, 9, 12, 16, 20,  
156, 197, 204, 209,  
294, 314, 341
- Agâçî, 30, 33, 39, 42
- Agâçî-i Buhârî, 30, 33
- Ahmed Paşa, VIII, 206,  
219, 226, 234, 241,  
254, 262, 268, 280,  
282, 291, 292, 293,  
304, 305, 306, 315,  
322, 328
- Ahmet Yesevî, III, 8
- Arapça, XII, XVI, XIX,  
XX, 1, 3, 6, 8, 9, 11,  
20, 23, 28, 32, 33, 43,  
44, 47, 48, 77, 80, 82,  
85, 95, 105, 136, 137,  
145, 169, 196, 197,  
199, 201, 204, 205,  
207, 211, 266, 282,  
283, 285, 286, 312,  
316, 317, 327, 330,  
337
- Âşık Paşa, VIII, 10, 11,  
205, 206, 218, 219,  
225, 240, 246, 254,  
258, 261, 267, 268,  
274, 281, 289, 290,  
291, 305, 306, 314,  
315, 320, 328, 338,  
342
- Bağdat*, 11, 46, 154,  
155, 156, 196
- Bâkî, VIII, 207, 208,  
213, 214, 220, 221,  
222, 227, 235, 241,  
242, 248, 255, 263,  
271, 276, 277, 282,  
295, 296, 297, 304,  
305, 306, 316, 317,  
322, 328, 329, 337,  
338, 342
- Bedî-i Belhî, 30
- Behmen-nâme, XXII,  
168
- Behrâm*, 1, 18, 23, 24,  
80, 172, 227, 228,  
246
- Belhî, 24, 25, 30, 32,  
33, 37, 40, 44, 55, 58,  
62, 64, 70, 81, 93, 94,  
173, 202, 215, 339,  
340
- Bûhârî, 42, 81, 93, 94
- Câmî, 31, 158, 183,  
212, 281
- Cürcânî, 30, 46, 51, 53,  
54, 56, 72, 81, 94,  
156
- Çin, 1, 292
- Dakîkî, 74, 76, 78, 81,  
93, 114, 120, 122,  
138, 139, 142, 143,  
147, 149, 157, 216
- Damgânî, 4, 81, 85,  
106, 134, 211, 331,  
340
- Dehhânî, VIII, 10, 11,  
205, 217, 218, 224,  
225, 233, 234, 240,  
246, 253, 254, 258,  
262, 267, 274, 280,  
282, 287, 288, 305,  
306, 309, 313, 314,  
321, 328, 335
- Dîvân-ı Kebir, 139, 259
- Ebu Şekûr-ı Belhî, 25,  
27, 28, 32, 36, 78,  
172
- Edip Ahmet Yükneki, 8
- Edirneli Nazmî, VIII,  
207, 220, 227, 235,  
242, 249, 255, 263,  
269, 270, 277, 282,  
297, 298, 299, 305,  
306, 308, 310, 315,  
316, 323, 328, 338,  
342
- Emevî, 7, 27
- Enverî, 12, 29, 45, 86,  
92, 156, 157, 162,  
165, 179, 186, 197,  
209, 211, 281, 331
- Esedî, 68, 71, 77, 93,  
134, 135, 141, 142,  
144, 147, 149, 151,  
157, 158, 168, 202,  
342
- Fars, IX, 1, 5, 7, 9, 11,  
13, 14, 16, 18, 25, 27,  
28, 31, 40, 48, 65, 67,  
74, 76, 84, 91, 135,  
140, 155, 156, 157,  
165, 166, 169, 170,  
172, 183, 191, 195,  
197, 204, 211, 212,  
213, 216, 265, 281,  
326, 327, 328, 333,  
334, 337
- Farsça, IV, VII, VIII,  
IX, XI, XIII, XIV,

- XV, XVI, XVIII,  
XIX, XXI, XXIV, 1,  
2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11,  
13, 14, 15, 16, 17, 19,  
20, 22, 23, 24, 25, 26,  
27, 28, 29, 31, 32, 33,  
35, 38, 40, 41, 43, 45,  
47, 48, 60, 61, 64, 65,  
68, 69, 71, 73, 74, 75,  
76, 77, 78, 79, 80, 82,  
83, 84, 85, 90, 92, 93,  
95, 96, 97, 101, 102,  
110, 111, 132, 133,  
134, 136, 137, 140,  
142, 145, 146, 151,  
154, 155, 156, 157,  
158, 159, 163, 165,  
167, 172, 174, 175,  
178, 180, 183, 184,  
185, 186, 190, 191,  
195, 196, 197, 198,  
199, 200, 202, 204,  
205, 207, 211, 212,  
213, 214, 215, 216,  
232, 247, 251, 252,  
253, 258, 280, 281,  
282, 283, 300, 303,  
307, 312, 317, 319,  
326, 327, 329, 331,  
332, 333, 337
- Fergânî, 8, 26
- Ferrûh, 202
- Ferrûhî, 3, 39, 65, 76,  
77, 78, 81, 83, 84, 85,  
86, 89, 93, 94, 104,  
106, 109, 110, 113,  
114, 116, 124, 130,  
132, 134, 135, 138,  
140, 145, 148, 149,  
152, 157, 191, 211,  
216, 331, 340
- Firdevsî, 1, 2, 3, 24, 25,  
29, 71, 72, 76, 77, 78,  
79, 80, 81, 83, 93,  
105, 115, 133, 134,  
135, 137, 138, 139,  
141, 143, 147, 148,  
150, 151, 168, 169,  
201, 202, 215, 216,  
223, 326, 339
- Garibnâme*, 11
- Gazâyirî, 2, 95, 326
- Gazne, 11, 77, 84, 154,  
156, 157, 216
- Gazneliler, XV, XVIII,  
XXI, 3, 75, 76, 77,  
78, 79, 80, 85, 86, 89,  
96, 102, 103, 109,  
111, 130, 132, 133,  
134, 151, 154, 155,  
156, 159, 160, 164,  
196, 197, 198, 199,  
216, 327, 333, 334
- Gencevî, 12
- Gülşehrî, 10, 205
- Hadika, 171, 172, 173
- Hâkânî, 12, 86, 92, 156,  
179, 186, 200, 211,  
265, 331
- Hâricî, 17, 18, 30
- Hazar, 1
- Hindistan, 13, 195, 198,  
216
- Horâsân, IV, VII, 1, 2,  
3, 4, 5, 7, 10, 11, 13,  
22, 23, 24, 39, 46, 71,  
78, 146, 155, 156,  
157, 158, 178, 190,  
195, 196, 197, 198,  
199, 204, 205, 209,  
210, 212, 213, 214,  
217, 218, 229, 253,  
258, 281, 312, 314,  
319, 320, 326, 327,  
328, 329, 331
- Horâsânî*, II, III, IV, VI,  
VII, XI, XV, XXI,  
XXIII, XXIV, 1, 2, 3,  
4, 5, 8, 11, 30, 31, 75,  
81, 151, 153, 158,  
162, 179, 195, 198,  
201, 202, 203, 204,  
210, 211, 213, 217,  
218, 233, 258, 265,  
288, 297, 307, 326,  
327, 328, 331, 334,  
338, 341
- Hüsrevânî, 30, 45, 57,  
62
- Hz. Ebubekr, 5
- Hz. Ömer, 5
- Îlâhî, 10, 262, 278
- İran, VII, VIII, IX, XIV,  
XXI, XXIV, 1, 4, 5,  
6, 7, 11, 13, 14, 15,  
16, 19, 20, 23, 28, 29,  
32, 35, 40, 48, 72, 75,  
76, 77, 79, 83, 91, 92,  
147, 148, 151, 155,  
156, 157, 166, 168,  
169, 170, 172, 177,  
195, 196, 197, 198,  
200, 202, 210, 212,  
216, 251, 258, 265,  
281, 304, 332, 333,  
334, 335, 340, 341,  
342
- İskender, 14, 15, 158,  
294
- İslâmiyet, 1, 9, 13, 225,  
258, 281, 326
- Kameri, 34, 46, 51, 53,  
54, 56, 72
- Karahanlı, 9, 11, 204
- Kaşgar, 8
- Kaşgarlı Mahmut, 8
- Katrân, 2, 12, 25, 75,  
88, 96, 99, 107, 110,  
111, 114, 119, 123,  
124, 126, 127, 131,  
132, 134, 135, 141,  
142, 143, 145, 147,  
151, 155, 157, 158,  
174, 191, 326, 339
- Kazvinî, 18, 26
- Kelile ve Dimne*, 10
- Kesâyî, 87
- Lübabü'l-elbab, 44
- Maşrikî, 18, 19, 20, 22,  
202
- Maveraünnehir, IV, VII,  
1, 2, 6, 13, 24, 46, 65,  
77, 326
- Melikşah, 153, 181
- Melikuşsuara, 3
- Mencik, 29, 93, 95, 107,  
108, 115, 116, 125,  
129, 157
- Merv, 1, 8, 24, 77, 101,  
154
- Mervezî, 18, 19, 20, 27,  
28, 30, 36, 38, 44, 61,

- 63, 72, 78, 81, 94, 95,  
96, 101, 335, 341  
*Mesnevi*, XI, XV, XXII,  
10, 35, 92, 93, 94,  
167, 184  
Mesûd, 2, 20, 27, 30,  
63, 78, 81, 95, 98,  
158, 161, 162, 164,  
167, 169, 173, 174,  
175, 176, 177, 179,  
180, 182, 185, 186,  
187, 188, 189, 193,  
194, 326  
Meşhed, 1, 3, 4, 336,  
338  
Mevlânâ, VIII, 10, 11,  
68, 139, 172, 175,  
178, 183, 184, 185,  
186, 204, 205, 212,  
223, 245, 258, 273,  
281, 328, 332, 338,  
341  
Minûçehrî, 3, 4, 39, 45,  
77, 78, 80, 81, 85, 89,  
90, 99, 103, 104, 105,  
106, 107, 110, 112,  
130, 134, 136, 140,  
145, 148, 152, 160,  
167, 202, 211, 216,  
331, 340  
Moğol, 9, 204, 244,  
252, 334  
Mu'izzî, 12, 39, 75,  
153, 158, 159, 160,  
161, 163, 167, 179,  
181, 182, 192, 336  
Muhallid, 17, 18, 20  
Muhibbî, 10  
Murgazî, 35  
Nâsır-ı Hüsrev, XXII, 2,  
3, 4, 12, 88, 96, 102,  
103, 104, 105, 106,  
107, 108, 109, 114,  
115, 121, 123, 128,  
134, 136, 137, 145,  
150, 151, 152, 157,  
158, 160, 170, 171,  
326, 339  
Necâtî, VIII, 206, 208,  
213, 219, 220, 226,  
234, 241, 247, 255,  
262, 268, 269, 275,  
276, 282, 293, 294,  
295, 304, 305, 306,  
315, 321, 328, 333,  
341  
Nedîm, VIII, 208, 209,  
210, 213, 220, 222,  
223, 229, 230, 237,  
238, 243, 244, 248,  
250, 257, 263, 265,  
272, 279, 281, 282,  
302, 303, 304, 305,  
306, 318, 324, 325,  
328, 336, 338  
Nîşâbûr, 1  
Nizâmî, 12, 156, 170,  
172, 178, 186, 212  
Nizâmülmülk, 159  
Osmanlı, VIII, 10, 212,  
214, 220, 228, 229,  
241, 251, 329, 332,  
334, 336, 340, 341  
Pehlevî, XIV, 2, 13, 14,  
15, 16, 22, 28, 35, 40,  
47, 48, 63, 64, 69, 71,  
83, 91, 135, 150, 170,  
196, 202, 318  
Revnakî, 30, 202  
Rûdekî, 2, 3, 18, 20, 23,  
24, 25, 26, 27, 28, 30,  
31, 32, 33, 34, 35, 38,  
39, 40, 41, 43, 45, 46,  
49, 51, 52, 53, 54, 55,  
58, 59, 60, 63, 64, 65,  
66, 67, 71, 72, 73, 74,  
75, 84, 85, 86, 100,  
101, 122, 170, 172,  
193, 194, 200, 202,  
211, 215, 280, 281,  
283, 326, 331, 338,  
339  
Safâ, 43, 49, 134, 340  
Saffârî, XI, 5, 13, 16,  
18, 19, 23, 40, 43, 47  
Samanîler, XI, XIII,  
XV, 3, 11, 23, 24, 25,  
61, 74, 78, 79, 81,  
134, 196, 199, 327  
Sâsânî, 5, 24, 170, 188  
Sebk-i Irâkî, IV, V, 3, 4,  
157, 158, 162, 178,  
187, 198, 211, 232,  
280, 327  
*Sebk-i Türkistânî*, II,  
III, IV, VII, VIII, XI,  
XV, XXI, XXIII,  
XXIV, 1, 2, 3, 4, 5, 8,  
11, 30, 31, 75, 151,  
153, 158, 162, 179,  
195, 198, 201, 202,  
204, 205, 210, 211,  
213, 217, 220, 223,  
231, 232, 233, 239,  
244, 251, 254, 257,  
258, 263, 265, 280,  
288, 291, 296, 297,  
306, 307, 312, 313,  
318, 326, 327, 328,  
329, 330, 331, 334  
Sebzvâr, 1  
Selçuklu, 3, 9, 10, 11,  
77, 78, 79, 81, 91, 92,  
154, 155, 156, 157,  
159, 160, 161, 164,  
165, 168, 170, 174,  
181, 186, 187, 188,  
189, 190, 191, 195,  
196, 197, 204, 252,  
258, 327, 337  
Selmân, 2, 3, 78, 81,  
158, 169, 174, 191,  
198, 206, 326, 342  
Senâî, XXII, 2, 12, 45,  
75, 78, 102, 163, 165,  
167, 171, 172, 173,  
179, 183, 184, 185,  
187, 188, 189, 200,  
204, 265, 326, 340  
Sultân Veled, 10, 205  
Süleymân, XXI, 72, 81,  
148, 159  
Şehîd-i Belhî, 24, 25,  
30, 32, 35, 41, 61, 90,  
202, 215  
Şehr-âşûb, XXIII, 95,  
161, 177  
Şehriyâr, XXII, 169  
Şemisa, 2, 5, 16, 17, 18,  
19, 20, 23, 25, 28, 29,  
31, 79, 80, 81, 82,  
157, 327

- Şeyhülislâm Yahyâ,  
VIII, 208, 213, 220,  
221, 222, 228, 237,  
248, 249, 256, 264,  
271, 278, 299, 300,  
304, 305, 306, 317,  
324, 328  
Şuubiye, IV, VII, XI, 5,  
6, 7, 8, 11, 25, 155,  
156, 195, 196, 257,  
333, 334  
Tacikistan, 1  
Tâhir, 12, 30, 34, 45,  
57, 81, 91, 158, 166,  
243  
Tâhirî, 5, 18, 19  
Tebrîzî, 2, 12, 25, 131,  
134, 174, 191, 281,  
326, 339  
Turşîz, 1  
Tûsî, 2, 10, 68, 71, 77,  
93, 130, 147, 157,  
158, 168, 202, 223,  
326, 342  
Türk, 2, 4, I, II, III, IV,  
VII, VIII, IX, XXIV,  
1, 3, 7, 8, 9, 10, 11,  
13, 47, 48, 71, 155,  
156, 195, 200, 204,  
205, 206, 207, 208,  
210, 211, 212, 213,  
214, 215, 217, 218,  
220, 231, 244, 245,  
246, 247, 251, 252,  
258, 261, 266, 267,  
273, 280, 281, 282,  
289, 304, 307, 312,  
313, 314, 326, 328,  
329, 331, 332, 333,  
334, 335, 336, 337,  
338, 339, 340, 341,  
342  
Türkçe, VIII, IX, 9, 10,  
11, 13, 76, 195, 197,  
204, 205, 207, 208,  
209, 211, 212, 216,  
220, 223, 224, 245,  
252, 259, 266, 273,  
277, 281, 283, 284,  
285, 286, 306, 312,  
313, 316, 317, 319,  
320, 332, 334, 337,  
338, 341  
Türki, 8, 30, 195, 206,  
207, 220, 242, 249,  
255, 263, 264, 269,  
270, 277, 297, 298,  
299, 315, 316, 323,  
324  
Unsûrî, 24, 28, 33, 39,  
75, 76, 77, 78, 79, 81,  
85, 86, 87, 93, 94, 97,  
98, 104, 112, 117,  
118, 119, 120, 121,  
123, 124, 125, 126,  
127, 128, 130, 134,  
140, 143, 148, 151,  
157, 160, 161, 162,  
169, 179, 191, 200,  
202, 215, 216, 223,  
281, 340  
Vasîf, 16, 17, 18, 20,  
21, 23, 27, 38, 82, 83,  
85, 202  
Vatvat, 48, 159  
Yesar, 7  
Yusuf Has Hacıp, 8