



T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

ŞEYH GÂLİB DÎVÂNİ'NDA SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ

Menekşe BALİBEY

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Adnan OKTAY

Mardin-2022

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

ŞEYH GÂLİB DÎVÂNİ'NDA SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ

Menekşe BALİBEY

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Adnan OKTAY

Mardin-2022

ETİK BEYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tez çalışmasının hazırlık, bilgi, belge, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda etik ve ahlak kurallarına uygun davrandığımı,
- Tez çalışmada kullanılan tüm eserlere eksiksiz atıf yaptığımı ve kullanılan tüm eserlere kaynakçada yer verdiğimi,
- Tez çalışmasının özgün olduğunu,
- Tez çalışmasının Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal teslim raporu” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabullendiğimi bildiririm.

Menekşe BALİBEY

Mardin

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Şeyh Gâlib Dîvânı'nda Sebki Hindî İzleri

Menekşe BALİBEY

Mardin Artuklu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

2022: 91 Sayfa

Klasik Türk şiiri yaklaşık altı asırlık bir zamanda varlığını sürdürmüş edebî bir gelenektir. Bu gelenek XIV. ile XVI. yüzyıllar arasında içerik ve üslup bakımından gelişerek klasik üslubunu oluşturmuştur. Bu üslubun anlam dünyasında mecaz ve mazmunun önemli bir yeri vardır. İran edebiyatından alınan mecaz ve mazmunlar, zamanla şairler tarafından geliştirilerek şiirde ortak bir “anlam dünyası” inşa edilmiştir. XVII. yüzyıla gelindiğinde klasik şiir zirveye ulaşmış, birbirinden farklı üsluplar ortaya çıkmıştır. Bu üsluplardan biri olan Sebki Hindî; ince, derin ve anlam kapallığı gibi özellikleriyle klasik Türk şiirinin anlam dünyasında ciddi değişmelere sebep olmuştur. Hint üslubu şairlerinin anlama önem vermeleri, yeni hayal ve mazmun arayışına yönelmelerine neden olmuştur. Yeni hayal ve mazmun bulmak için çaba sarf eden şairler, hayal gücünü ön plana çıkararak şiirin çağrışım zenginliğini arttırmıştır. Manaya önem vermeleri şairlerin kısa ve dolgun ifade tarzlarını ortaya çıkarmıştır. Bu şairler, yeni ve orijinal hayaller elde etmek için yeni terkipler meydana getirerek şiirin anlam dünyasına yeni bir soluk getirmişlerdir. Bu üslubun son büyük temsilcisi Şeyh Gâlib'dir. Şeyh Gâlib, klasik şiirin kırılma noktasına geldiği bir zamanda şiiri düşüğü yerden kaldırmıştır. Bu çalışmada Hint üslubunun “yeni hayal, aşırı hayalcilik, paradoksal ifadeler, sinestezi, az sözle çok şey anlatma, somutlaştırma, yeni ve orijinal terkipler” gibi özellikleri incelenmiştir. Çalışmanın amacı, şairin Dîvânı'nda Hint üslubunun belirli özelliklerini inceleyerek alanda yapılmış olan çalışmalara katkı sunmaktır. Çalışmada belge tarama yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen veriler metin tahlili yöntemiyle analiz edilmiştir. Şeyh Gâlib kendi Dîvânı'nda geleneğin yerleşmiş olan anlam dünyasını yeni benzetme ve hayallerle işlemiştir. Dîvân'da incelenen paradoks ifadelerde renk sembolizmi kullanılarak meydana gelmiş birçok çelişkili ifade tarzı tespit edilmiştir. Şair, sinestezi (duygu karmaşası) özelliğini çok fazla kullanarak duygu yoğunluğu olan beyitler inşa etmiştir. Dîvân'da çağrışım gücü yüksek kavramlar birbiriyle ilişkilendirilerek alışılmadık ifadelerin ortaya çıkması sağlanmıştır. Dîvân'da somutlaştırma özelliği incelendiğinde beyitlerde birden fazla soyut kavramın kullanılması anlamı olabildiğince soyut hâle getirmiştir. Eserde Şevket-i Buhârî'nin etkisiyle birçok yeni terkip kullanılmış ve yeni teşbih ağları meydana gelmiştir. Şeyh Gâlib, Sebki Hindî'nin özelliklerini kullanırken renk, ses ve koku duyusunu bir ahenk içinde işlemiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik şiir, mana, mazmun, Sebki Hindî, Şeyh Gâlib

ABSTRACT

Master Thesis

The Marks of the Sabk-i Hindi in Sheikh Galib Diwan

Menekşe BALIBEY

Mardin Artuklu Universtiy

Institute of Graduate Education

Department of Turkish Language and Literature

2022: 91 Pages

Classical Turkish poetry is a literary tradition that has survived over a period of six centuries. This literary tradition has composed in terms of content and style between the 14th and 16th centuries and became a classical style. Metaphor and mazmun's have an important place in the meaning world of this style. Metaphors and mazmuns which taken from Iranian literature, by poets a common "meaning world" has been built in poetry. In 17th century, classical poetry had reached its peak and different styles emerged. Sabk-i Hindi which is one of these styles has caused serious changes in the ingrained meaning world of classical Turkish poetry with its subtle, deep and implicit explanation feature. The importance meaning of poets Hind style has led them search for new imagination and mazmun. The poets who effort to find new imagination and mazmun have increased the richness connotation of the poem bringing their imagination to the fore. The importance meaning of poets has created short and detailed expressions. This poets have brought a innovation to the meaning world of poetry by creating new compositions to achieve new original imagination. Sheikh Galib is last great representative of this style. At a time when classical poetry at breaking point, Sheikh Galib has lifted poetry from where it fell. In this study has examined the new imagination, extreme imagination, paradoxical expressions, synesthesia, telling a lot with few words, concretization, new and original composition features of Sabk-i Hindi. The aim of the study is to contribute to the studies done out in the field by examining the certain features of the Sabk-i Hindi style in Sheikh Galib's Diwan. In the study has been used the document scanning method. The obtained data has been analyzed by text analysis method. Sheikh Galib has processed the established meaning world of tradition with new similes and imagination in his Diwan. In the paradoxical expressions studied in the Diwan has been detected emerged many contradictory expression by using the color symbolism. Poet, has built couplets with emotional intensity by using synesthesia feature too much. Unusual expressions have been formed by combining concepts with high associative power together in the Diwan. When the abstract-concrete relationship is evaluated in Diwan, the use of more than one abstract-concrete in couplets has made the meaning as abstract as possible. In the work new simile nets have been created with influence of Şevket-i Buhari. While using features of Sabk-i Hindi Sheikh Galib, processed the senses of color, sound and smell in a harmony.

Keywords: classical poetry, mazmun, meaning, Sabk-i Hindi, Sheik Galib.

ÖN SÖZ

“Şeyh Gâlib *Dîvânı*’nda *Sebk-i Hindî İzleri*” adlı bu çalışma şairin *Dîvânı*’nda Hint üslubunun belirli özelliklerinin incelemesini kapsamaktadır. Şeyh Gâlib, klasik Türk şiirinin son büyük temsilcisidir. Hint üslubuyla sanatını şekillendiren şairin *Dîvân*’ı ve *Hüsn ü Aşk* adlı eseri önemli bir yer tutmaktadır. *Sebk-i Hindî* üzerine yapılan araştırmalarda şairin *Dîvânı*’ndan belirli ölçülerde yararlanılmıştır. Bu üslubun “zirve şairi” olarak kabul edilen şairin *Dîvân*’ı üzerinde *Sebk-i Hindî* açısından müstakil bir çalışmanın olmaması bu çalışmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çalışmanın amacı, şairin *Dîvânı*’nda Hint üslubunun belirli özelliklerini inceleyerek alanda yapılmış olan araştırmalara katkı sunmaktır.

Bu çalışma yorumlayıcı (nitel) araştırma yöntemiyle hazırlanmıştır. Nitel araştırmaların veri toplama yöntemi olan “belge tarama” yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemle Şeyh Gâlib ve *Sebk-i Hindî* üzerine yapılan çalışmalar tespit edilip incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda üslubun “yeni hayal, aşırı hayalcilik, paradoks ifadeler, sinestezi, az sözle çok şey anlatma, somutlaştırma, yeni ve orijinal terkipler” gibi özellikleri belirlenmiştir. *Dîvân*’da incelenen bu özellikler metin tahlili yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu analiz sırasında alanda hazırlanmış olan sözlükler başta olmak üzere klasik Türk şiirinin anlam dünyası üzerine yapılmış çalışmalardan da istifade edilmiştir.

Çalışmanın giriş bölümünde klasik Türk şiirinin seyri içerisinde şekillenen *Sebk-i Hindî*, hikemî üslup ve mahalli üslup hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümde çalışmanın konusu olan *Sebk-i Hindî*’nin ortaya çıkışı, isimlendirilme sorunu, özellikleri ve Türk edebiyatında *Sebk-i Hindî* gibi konulara daha geniş yer verilmiştir. Giriş bölümünün devamında Hint üslubunun önemli temsilcileri olan Fehîm-i Kadîm, Nâilî, Neşâtî ve Arpaeminizâde Sâmî gibi şairlerin şiirlerinden birer beyit örnek verilip incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Şeyh Gâlib’in hayatı, eserleri ve sanatı üzerinde durulmuştur. *Dîvân*’da şairin kendi üslubuna dair bilgi veren beyitleri tahlil edilmiştir.

İkinci bölümde ilk olarak Sebki Hindî'nin "yeni hayal" özelliği incelenmiştir. Yeni hayal özelliğinde sevgili ve âşık başta olmak üzere geleneğin önemli mazmunu olan "Gül ü Bülbül"e dair yeni hayaller ve anlamlar tespit edilmiştir. Paradoksal ifadelerde renk sembolizminden yararlanarak meydana gelmiş örnekler üzerinde durulmuş, yeni anlam ve manaya işaret eden beyitlerde incelenmiştir. Sinestezi (duygu karmaşası) özelliğinde başta duygu karmaşası yoğun olan beyitler tespit edilmiş, koku ve renk sembolizminin işlendiği örneklere de yer verilmiştir. Az sözle çok şey anlatma özelliğinde birden fazla telmih unsurunun birbiriyle ilişkilendirilerek meydana gelmiş beyitleri incelenmiştir. Yeni ve orijinal terkiplerde şairin Şevket-i Buhârî'nin etkisiyle kullandığı terkipler tespit edilmiştir. Çalışmada bu özellikler incelendikten sonra elde edilen veriler sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

Bu araştırma sürecinin her aşamasında öneri ve desteğini esirgemeyen lisans ve yüksek lisans öğrenimim süresince bilgi ve tecrübesinden istifade ettiğim danışman hocam Doç. Dr. Adnan Oktay'a çok teşekkür ederim. Ayrıca bana destek olan ve her daim varlıklarını yanımda hissettiren sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim...

Menekşe BALİBEY

Mardin-2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1
Sebk-i Hindî.....	2
Sebk-i Hindî'nin Oluşmasında Siyasi, Sosyal ve Edebî Etkiler	3
Sebk-i Hindî'nin İsimlendirilme Sorunu.....	6
Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî	12
Hikemî Üslup.....	15
Mahallî Üslup.....	16
Araştırmanın Amacı ve Önemi	17
Yöntemi	17
Veri Toplama Yöntemi	18
Veri Analizi Yöntemi.....	21
1. ŞEYH GÂLİB	1
1.1. Hayatı	1
1.2. Eserleri	24
1.2.1. Dîvân.....	24
1.2.2. Hüsn ü Aşk	25
1.2.3. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî	27
1.2.4. Es-Sohbetü's-Sâfiyye	27
1.3. Sanatı	27
1.3.1. Şeyh Gâlib'in kendi üslubu hakkındaki görüşleri.....	28
2. ŞEYH GÂLİB DÎVÂNI'NDA SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ	34
2.1. Yeni Hayal	34
2.1.1. Sevgiliye dair yeni hayaller	34
2.1.2. Âşığa dair yeni hayaller	37
2.1.3. Gül ü Bülbüle dair yeni hayaller.....	39
2.2. Aşırı Mübalağa ve Hayalcilik	43

2.3. Paradoksal İfadeler.....	44
2.3.1. Nûr-ı siyâh.....	45
2.3.2. Siyah iman.....	46
2.3.3. Siyah gözyaşı.....	47
2.3.4. Mâh-ı siyeh-çerde.....	48
2.3.5. Zalâm-ı imâmı.....	49
2.3.6. Siyah bahâr.....	49
2.3.7. Yeşil gözyaşı.....	50
2.3.8. Hâmûş-ı sühan.....	50
2.3.9. Eşk-i şerer-nâk.....	51
2.3.10. Âteş-i kevser-nijâd.....	52
2.4. Sinestezi.....	53
2.4.1. Duyular arası aktarmayla kurulan sinestezi.....	56
2.4.1.1. Âh-ı serd.....	56
2.4.1.2. Çeşm-i suhan-gû.....	56
2.4.1.3. Nigâh-ı germ.....	57
2.4.1.4. Şu'le-i âheng.....	58
2.4.1.5. Tûtî-i zenbûr.....	59
2.4.1.6. Bûy-ı âh.....	61
2.4.2. Soyut-somut arası geçişle kurulan sinestezi.....	62
2.4.2.1. Bûy-ı ma'nâ.....	62
2.4.2.2. Bûy-ı dimâğ.....	63
2.4.2.3. Bûy-ı hicrân.....	64
2.4.2.4. Bûy-ı cünûn.....	64
2.4.2.5. Anber-i deryâ-yı pîç ü tâb.....	65
2.4.2.6. Anber-i deryâ-yı tahayyül.....	65
2.4.2.7. Sebz-âb-ı hayâl.....	66
2.4.2.8. Gül-i reng-i temennâ.....	66
2.5. Az Sözle Çok Şey Anlatma.....	67
2.6. Somutlaştırma.....	70
2.6.1. Şem'-i nîgû-kâr-ı küstâhî.....	71
2.6.2. Şâne-i dest-i te'emmül.....	72
2.6.3. Bâl-i acz.....	72
2.6.4. Dest-i redd-i fikr-i dü-cihân.....	73
2.6.5. Reg-i ebr-i ezel / cûy-ı ebed.....	73
2.6.6. Rişte-i tûl-ı emel.....	74
2.6.7. Kimyâ-yı merâm.....	74
2.7. Yeni ve Orijinal Terkipler.....	75
2.7.1. Reg-i hâb.....	76
2.7.2. Reg-i hayâl.....	76
2.7.3. Reg-i ebr-i dest-kâr-ı bahâr.....	77

2.7.4. Reg-i giyâh-ı çemen.....	78
2.7.5. Reg-i misvâk.....	79
2.7.6. Reg-i la'l.....	79
2.7.7. Reg-i yâkût.....	80
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	86
ÖZ GEÇMİŞ.....	92



KISALTMALAR

AKM.	Atatürk Kùltür Merkezi
b.	Beyit
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
G.	Gazel
H.	Hikâye
Hız.	Hazreti
Haz.	Hazırlayan/lar
K.	Kaside
Ö.	Ölüm
Ş.	Şarkı
TC.	Tercî-i Bend
TDVİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
vs.	Ve saire

GİRİŞ

Klasik Türk şiiri umumi gelişimini, düşünce ve estetik yapısını İslami kültürden alarak şekillenmiş ve Fars edebiyatının kuvvetli tesiri altında kalarak zamanla özgün yapısına kavuşmuştur. Arapça ve Farsça kelimelerin yer aldığı Osmanlı Türkçesiyle edebî eserlerini vererek XIII. yüzyıl sonlarından XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaklaşık altı asır boyunca varlığını sürdürmüştür (Akün, 1994: 389).

Klasik Türk şiiri XIV. ve XVI. yüzyıllar arasında gerek içerik gerekse de şekil ve üslup bakımından gelişmesini tamamlayarak klasikleşmiş ve bir edebiyat geleneği hâline gelmiştir. Klasik dönem olarak adlandırılan bu süreç Bâkî'nin temsil ettiği rindane bir söylemin niteliklerini taşımaktadır. Klasik üslup aruzun Türkçe söyleyişe uygun bir nitelik kazandığı ve şiir dilinin Arapça ve Farsça kelimelerle genişlediği bir gelişmeye sahne olmuştur. Türk şiirinin üç yüz yıllık birikimiyle kendine özgü bir şiir geleneğini oluşturması bu döneme rastlamıştır (Bilkan, 2006: 255).

Fars edebiyatından alınan tercüme anlam ve mecazlar yerine yerli ve orijinal söyleyişlerin hâkim olduğu klasik üslup, yerli hayatın ve sosyal çevrenin şiire taşınması bakımından önemlidir. Şiirde rahat ve tabii bir Türkçenin kullanıldığı bu dönem mecaz ve mazmunların kalıplaşması, şiirde ortak anlam evreninin oluşması bakımından bir dönüm noktasıdır. Necâtî ve Bâkî ile zarif ve ahenkli, sade ve yerli bir nitelik kazanan gazel tarzı sonraki dönemde Şeyhülislâm Yahyâ, Bahâyî, Nedîm-i Kadîm ve Mezâkî gibi şairler tarafından zenginleştirilerek sürdürülmüştür (Bilkan, 2006: 255).

XVII. yüzyıl hem klasik Türk şiirinin zirveye çıktığı hem de edebiyat tarihlerinin “Orta Klasik Dönem” olarak tanımladığı bir dönemi karşılamaktadır. Bu yüzyıl aynı zamanda Türk şiirinde aynı kaynaktan beslenen ancak birbirinden farklı tarz ve üslupları bünyesinde barındırması açısından da dikkat çekici bir dönemdir. Şairler yüzyıllar boyunca şiirin iki temel unsurunu oluşturan söz ve anlam ile ilgili birbirinden farklı tercihlere gitmişlerdir. Klasik üslupta sözün anlama göre biraz daha ön planda tutulmasının yanında özellikle XVI. yüzyıl sonları ile XVII. yüzyıl

başlarında önce İran ve Hindistan’da sonra da Türk şiirinde kendisini gösteren Sebk-i Hindî, XVII. yüzyıl Türk şiirinin anlam boyutunda ciddi değişmelere sebep olmuştur (Demirel, 2009: 281).

Sebk-i Hindî

Edebiyat tarihinde Sebk-i Hindî yeni bir şiir türünün değil yeni bir üslubun adıdır. Üslup değişikliği ise klasik şiir estetiğinin kendi içinde bir dönüşüm geçirerek yeni bir terkibe ulaşmasıdır. Edebiyat tarihinde dönemsel üsluplar bir anda değil daima belli süreçlerden geçerek ve zaman içinde tekâmül ederek ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde yaşamış bazı şairlerin şiirlerinde zayıf ve dağınık bir hâlde belirmeye başlayan birtakım farklı ve yeni özellikler daha sonra gelen şairler tarafından geliştirilerek zenginleştirilmiştir. Şairler tarafından geliştirilen farklı ve yeni özellikler kazanan şiirsel unsurlar, önceki dönemlere nazaran daha fazla kullanılarak zamanla dönemsel bir üsluba dönüşmüştür (Mum, 2006: 370).

Klasik Fars şiirinde coğrafi terimlerle isimlendirilen belli başlı üç dönemsel üslup hâkim olmuştur. Bunlar sırasıyla Horasan, Irak ve Hint üsluplarıdır. Fars şiirinde IX. yüzyılın ortalarından XI. yüzyılın sonlarına kadar Sebk-i Horasânî olarak adlandırılan üslup hâkim olmuştur. XII. yüzyılda yaşanan ara dönemden sonra XIII. yüzyılın başından itibaren Fars şiirinde Sebk-i Irâkî dönemi başlamış ve XV. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir (Mum, 2006: 371-372).

Fars şiirinin klasik dönemi olarak bilinen Sebk-i Iraki, Molla Câmî’nin 1495’te vefat etmesiyle kırılma noktasına uğramıştır. Fars şiiri klasik dönemi takiben kendi içinde bir dönüşüm yaşayarak yeni bir terkibe gitmiştir. Bu terkip, bir başka deyişle Sebk-i Hindî olarak adlandırılmıştır. Bu üslubun ortaya çıkması uzun zaman almış yeni üslubun kendi özgün yapısıyla Fars şiirine egemen olması neredeyse yüzyılı bulan geçiş döneminden sonra mümkün olmuştur. Sebk-i Hindî geçiş döneminden sonra XVII. yüzyılda özgün yapısına kavuşmuştur. Bu üslubun ilk belirtileri XIV. yüzyılın iki büyük şairi Emîr Hüsrev Dehlevî ve Hâfız-i Şîrâzî’nin şiirlerinde görülmeye başlanmıştır. Bu iki şair kendilerinden önceki şairlerin klişeleşmiş teşbih ve istiareleriyle yetinmeyerek yeni teşbih ve istiareler bulmak için

çaba sarf etmişlerdir. Onların yeni hayal ve mazmun bulma çabaları Sebki Hindî'yle sonuçlanarak yeni bir sürecin başlatıcısı olmuştur (Mum, 2006: 373).

Sebk-i Hindî gelişimini gerçekleştirene kadar geçirdiği bir geçiş süreci vardır. Bu geçiş dönemi XVI. miladi asırda Sebki Irakî ile Sebki Hindî arasında Fars şiirinin gazelini tek düze bir dilden ve ruhsuzluktan kurtararak ona taze bir hayat veren ve dönemin tezkirecileri tarafından Mekteb-i Vukû diye adlandırılan bir tarz ortaya çıkmıştır. Bu tarz, söz konusu asrın ikinci yarısında en yüksek noktasına ulaşarak XVII. miladi asra kadar devam etmiştir. Bu addan maksat, aşk ve âşıklık hâlleri ile âşık ve maşuk arasında geçenlerin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır. Yaygın olan kabule göre Mekteb-i Vukû, şair Baba Figânî'nin (ö.925/1519) taklit edilmesiyle ortaya çıkmıştır (Babacan, 2008: 39).

Şair Baba Figânî, geçiş döneminin başlarında yaşayan ve aynı dönemin şairlerine önderlik yaparak geçiş dönemi şairleri ile Sebki Hindî şairleri arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Hindistan'da Örfi-i Şîrâzî, Nazîrî-i Nişâbûrî, İran'da ise Muhteşem-i Kâşânî ve Şifâyî-i İsfahânî gibi şahsiyetler Baba Figânî'nin yolunda gitmişlerdir. Baba Figânî daha önceki şairlerden aldığı mirası, folklorik unsurlardan ve halk kültüründen beslenen sanat anlayışıyla birleştirerek yeni bir terkiibe ulaşmıştır. Tabiat tasvirlerinde Horasan üslubundan, aşk ve tasavvuf ilişkilerinde ise Irak üslubunun etkisinde kalan Figânî, hayal ve mazmun yaratmadaki başarısıyla şiirdeki çağrışım alanını alabildiğine genişletmiştir (Mum, 2006: 373).

Mekteb-i Vukû şiiri bazı mefhumların tekrarı nedeniyle zamanla sıradanlaşmıştır. Bu sebepten olsa gerek Mekteb-i Vukû şairlerinin bazıları, dönemin tezkirelerinde “vâsûht” olarak adlandırılan bir ıstılah adı altında gazel konularında değişikliğe gitmişlerdir. Sözlüklerin kaydettiğine göre Farsçada vâsûht, “vâsûhten” fiilinin son harfinin çıkarılmış şeklidir ve yüz çevirmek anlamına gelir. Şairlerin kullanımına göre bir çeşit gerçekçiliktir. Bu tür şiirlerde âşık, maşuktan yüz çevirir ve onun peşinden koşmaz (Babacan, 2008: 42).

Sebk-i Hindî'nin Oluşmasında Siyasi, Sosyal ve Edebî Etkiler

Geçiş döneminin ikinci ve sonuçları bakımından en önemli olayı İran'da Safevîlerin iktidara gelmesidir. Bu olay İran'da Fars şiirini kötü etkileyecek yeni bir

sürecin başlangıcı olmuştur. Şiiilik, Safevîlerin iktidara gelmesiyle İran'ın resmi mezhebi hâline gelmiş ve kısa zamanda sarayın yanı sıra medreseleri de etkisi altına almıştır. Bu dönemde devlet, mezhepçi bir siyaset takınarak saraya ve medreselere ağır bir mezhep taassubunu hâkim kılmıştır. Bundan dolayı devlet Şii olmayan âlim ve şairlere karşı ayrımcı ve düşmanca bir tavır takınmıştır. Bu gelişmeler saray ve medresenin edebiyatla olan ilişkilerinde de köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Çünkü mezhep taassubunun hâkim olduğu saray ve medreseler, sadece mezhep uluları için yazılan methiye ve mersiyelere değer verdiğinden dolayı klasik şiir estetiği bağlamındaki diğer şiirler dışlanmıştır (Mum, 2006: 375).

Saray ve medrese ehlinin desteğini kaybeden şairler, ayakta durabilmek için çeşitli çareler aramaya başlamışlardır. Bu dönemde bazı şairler İran'da kalarak şiirlerini halkın genel zevk ve beğenisine yaklaştırma yolunu tutmuş, bu şekilde ayakta durmaya çalışmışlardır. Bu grupta yer alan şairler için şiirin yeni muhatap kitlesi çeşitli halk kesimleri olmuştur. Saray ve medreseden uzaklaşan şiir bu defa sokak ve pazara yani halkın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamının sürdüğü mekânlara girmiştir. Şiirin muhatap kitlesi değişince dilde kendi içinde bir değişime uğrayarak halkın kolay anladığı okurken veya dinlerken zevk duyduğu bir nitelik kazanmıştır. Nitekim halk diline yaklaşan anlayışın sonucu olarak başta günlük konuşma dili olmak üzere, halka ait birçok unsurun şiire sirayet etmesine sebep olmuştur (Mum, 2006: 376).

İdeolojik ve mezhepçi Safevî iktidarı Şiiliği ön plana çıkarmış, övgü ve saray şiirine itibar etmediği gibi âşıkane ve mahalli şiire de bir değer vermemiştir. Öte yandan geleneksel irfani öğretilerle esaslı olarak çatışma hâlinde olmuştur. Bu yüzden şairler; öğüt, nasihat, tabii olayları niteleme ve beyan etme, eski mevzuları yeni mazmunlara dönüştürme ve gerçekte eski temsilcileri yeni bir dilde inşa etmeye yöneltmiştir. Şiirin saraydan çıkması ve eski geleneksel anlamıyla saraydaki şairler sınıfının ortadan kalkması bütün sınıflara şairlik iddiasında bulunma hakkı vermiştir. Artık şiir ve şairlik özel bir sınıfın tekelinde değildi. Arap ve Fars edebiyatında şair olmanın “erdem ve bilgi” gibi özel şartları da gerekmiyordu. Bu yüzden bu dönemin şairlerinin isimlerinde meslek türleriyle karşılaşmak mümkündür. Kassâb-ı Kâşânî,

(kasap); Ali-i Nakî-i Kummî, (yapı ustası); Zeki-i Hemedânî (nalbant) gibi şairler bu husus için örnek olarak verilebilir (Okumuş, 2008: 118).

Şairlikten başka bir geçim kaynağı olmayan birçok şair ise Hint saraylarına yönelmiştir. Zira kaside ve medih Hint saraylarında eski şekliyle devam ediyordu. Şairler para ümidiyle Hindistan'a gidiyor ve melikü'ş-şu'arâ makamına ulaşıyorlardı (Okumuş, 2008: 118).

Yine birtakım şairler Hindistan'ın yanı sıra Osmanlı edebî havzalarına gelmiştir. Zira, bu dönemde Bâbü ve Osmanlı hükümdarları ülkelerini birer sanat ve şiir merkezi hâline getirebilmek için özel çaba içine girmiştir. Bâbü Şah Hindistan'da devletini kurduğunda saray geleneğine uyarak sarayda vazifeli şairler bulundurmuş öteden devam eden melikü'ş-şu'arâlık müessesini tesis etmiş ve şairleri eski tarz üzere şiir söyleme konusunda teşvik etmiştir. Kendileri de aynı zamanda birer şair olan Bâbü Şah, Hümâyun, Ekber Şah, Cihângîr Şah, Cihân ve Dârâ Şükûh gibi Bâbü hükümdarları hem saray geleneğini sürdürmüş hem de İran'dan göç eden şairlere kucak açmışlardır (Mum, 2006: 376-377).

Bâbü Devleti gibi Osmanlı padişahları da Hint şairlerini himayelerine almışlardır. Sultan IV. Murad döneminde Hindistan'da hüküm süren Türk sülalesi Gürkanlılardan Şah Cihân, tahta çıktıktan sonra amcazadesi Baysungur'u taht mücadelesi yüzünden ülkeden uzaklaştırır ve o da Osmanlı devletine sığınarak İstanbul'a yerleşmiştir. Ancak şehzade, İstanbul'a yalnız gelmemiş nedimlerini, şairlerini ve çevresindeki âlimleri de beraberinde getirmiştir. Bu sebepten Baykara meclisine benzer bir meclis de İstanbul'da teşkil edilmiştir. İstanbul şairlerinin Hint-İran sahası şairleriyle ilk ciddi temasları burada olduğu düşünülmektedir. Bu arada Osmanlı devleti Şah Cihân ile ilişkilerini kesmemiştir. Seyyid Hacı Mehmed (ö.1653) ve Kaim Bey (ö.1656) gibi elçiler haber ile mektupların yanı sıra edebî ürünleri de İstanbul'a taşımışlardır. Dolayısıyla Sebki Hindî'nin ilk kuvvetli dalgası Osmanlı ediplerini bu şekilde doğrudan etkilemiştir (Özgül'den (2006) aktaran Babacan, 2008: 126).

XVII. yüzyılın başlarından itibaren şairler arasında yaygınlaşmaya başlayan Sebki Hindî, Sâ'ib-i Tebrîzî ile doruk noktasına ulaşmıştır. Bu üslubun en büyük

şairi ve İran gazel şairlerinin en önde gelenlerinden olan Sâ'ib, kendine has bir tarz geliştirmiş, yeni mana ve mazmunlar bulma hususunda muasır şairlerin önüne geçmiştir. Sâ'ib'den sonra Ganî-i Keşmîrî, Şevket-i Buhârî, Nâsır Alî-yi Serhindî, Cûyâyî-i Tebrîzî, Bîdil-i Azîmâbâdî, Âferîn-i Lâhûrî, Girâmî-yi Keşmîrî, Ganîmet-i Keşmîrî gibi şairler bu üslupta şiirler kaleme almışlardır. Sebk-i Hindî, Sâ'ib-i Tebrîzî'nin ölümünden sonra gerilemeye başlamış ve bazı tepkilere maruz kalarak zamanla terk edilmiştir. Bu üslubun son büyük temsilcisi Hindistan'da şiir yazan Mirza Esedullâh Gâlib olmuştur (Toker, 1996: 146).

XVIII. yüzyılda İsfahan'da bir grup şair ve yazar eski şiir ekollerine dönmeye karar vermiş ve şiirde bir *bazgeşt* (geriye dönüş) hareketini başlatmışlardır. Şiirde yenilik olarak kabul edilen "*Bazgeşt-i Edebi*" hareketinin temsilciliğini Seyyid Muhammed Şu'le, Mîr Seyyid Alî-yi Müştâk, Mîrzâ Muhammed-i İsfahânî gibi şairler yapmıştır. Bu şairler Firdevsî, Enverî, Hâkânî, Menuçihîrî ve Hâfız-ı Şîrâzî gibi şairlerin üsluplarını benimsemişlerdir. Hint üslubunun ağır ve anlaşılması zor dil anlayışına karşı daha sade ve külfetsiz bir dil kullanarak eserlerini kaleme almışlardır (Çelik, 2016: 7).

Sebk-i Hindî'nin İsimlendirilme Sorunu

Hint üslubunun nerede ve nasıl ortaya çıkıp şekillendiği konusu incelenip tahlil edildiğinde, bu üsluba Hindî, İsfahanî ve Safevî isimlerinin verilmesinin doğru olup olmadığı ve ne şekilde isimlendirilmesi gerektiği sorunu gündeme gelmektedir. Fars edebiyatındaki bütün üslupların isimlendirilmesi tartışmalı olduğu gibi bu üslup üzerinde de birçok tartışma yapılmış ve değişik isimlendirmeler ortaya çıkmıştır. Bir kesim, üslubun Sebk-i Hindî diye isimlendirilmesinin galat-ı meşhur olduğunu ifade etmiştir. Safevîler döneminde şiir ve edebiyat merkezi İsfahân idi. Bu üslubun önemli temsilcilerinin çoğunun İsfahân'da yetişmesinden dolayı bu üsluba "Sebk-i İsfahânî" denmesinin daha doğru olacağı belirtilmiştir. Bazı araştırmacılar ise bu üslubun Hindistan'da doğup geliştiğini düşünmesinden dolayı söz konusu üslubun bir şehir veya ülkede ortaya çıkmayıp Fars şiirinin ve Hint zevkinin bir araya gelmesiyle bir sentez olduğunu ileri sürmüştür (Okumuş, 2008: 117).

Sebk-i Hindî üslubuna “Hint” adının verilmesine taraftar olanlar bulunduğu gibi muhalif olanlar da vardır. Bunlardan biri Kamer Aryan’dır. Kamer Aryan, söz konusu üslubun Timurlular zamanında Herat şehrinde ortaya çıktığını iddia etmiş ve Sebk-i Hindî adının bu tarz için kullanılmayacağını ifade etmiştir. Muhammed zâde-i Sâdık ise ileri sürülen görüşlerden farklı olarak üslubun önde gelen temsilcilerinin Azerbaycan’da doğmuş olduğunu söylemiştir. Bunun sonucunda bu üsluba “Sebk-i Azerbaycânî” adının verilmesinin gerekli olduğunu belirtmiştir (Toker, 1996: 142-143).

Halil Toker ise bu üslubu şekillendiren Sâib-i Tebrîzî, Şevket-i Buhârî, Bîdil-i Azîmâbâdî ve son büyük temsilcisi Mirzâ Esedullâh Hân Gâlib gibi şairlerin çeşitli Türk kavimlerine mensup olmaları söz konusu üsluba “Sebk-i Türkî” denilebilmesi için birçok sebep bulunduğunu belirtmiştir (1996: 144).

Hint üslubuna yapılan isimlendirmelere bakıldığında farklı görüşlerin olduğu görülmektedir. Fakat bu üslubu şekillendiren şairlerin eserlerinde bir isimlendirmeye gidip gitmedikleri hakkında herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmada ise Şeyh Gâlib’in kendi *Dîvânı*’nda üslubunun “Hint” olduğunu belirten birçok ifadesi yer almaktadır:

Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

Gark eder tâ kişver-i Keşmîr’i sebz-âb-ı hayâl

Fikr-i Gâlib kim sevâd-ı Hind’e Kâbil’den geçer (Şeyh Gâlib, G. 61/7)

“Hayal suyunun yeşilliği Keşmir ülkesini dahi kaplar. Gâlib’in fikri, (düşüncesi, hayali) ki Kabil şehrinden Hind’in siyahlığına geçer.” Beyitte hayal suyunun yeşilliği Keşmir ülkesini kaplamıştır. Buna göre Gâlib’in düşüncesinin Kabil şehrinden geçip Hind’de karar kılması bu üslubun adının “Hint” olduğuna işaret etmektedir.

Fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

Sâye-i baht-ı siyehden mevc-i hattı kıl hayâl

Hind-i sevâd seyirin et sebz-âb gelsin çeşmine (Şeyh Gâlib, G. 275/2)

“Siyah bahtın gölgesinden ayva tüyelerinin dalgasını hayal et. Sevda Hindî’ni seyrettiğin zaman gözünden yeşil bir su aksın.” Beyitte şair, kendi siyah bahtının gölgesinden sevgilinin ayva tüyelerini hayal etmektedir. Bu ayva tüyleri siyah renge sahip olduğu için onlara sevda Hindî demektedir. Gelenekte sevgilinin ayva tüyelerinin bir sembolü Hindû’dur. Şairin Hindû olan sevgilinin ayva tüyelerini seyrederken gözünden yeşil bir gözyaşı akması orijinal ve paradoks bir hayaldir.

Mef’ûlü fâ’ilâtü mefâ’ilü fâ’ilün

Hind-i hayâl seyrine pîrim nişân gerek

Dûd-âver etme nâfile sen bengi hod-be-hod (Şeyh Gâlib, G. 37/9)

“(Ey) Pirim, hayal Hindî’nin seyrine nişan gerekir. Sen kendi kendine boş yere esrarı dumanlı hâle getirme.” Beyitte şair, hayal Hindî’ni görmek veya anlamak için bir karinenin olmasına değinmektedir. Şiirdeki karineyi bulan hayal Hindî’ni yani şiirdeki anlamı ortaya çıkarabilecektir. Bunun aksi şiirde bulunan sırları boş yere tüketileceği anlamını vermektedir.

Bu üç beyit değerlendirildiğinde “Hint”, “hayal”, “nişan”, ve “fıkr” gibi kavramların işlenmesi üsluba dair açıklamaların yapıldığını göstermektedir. Özellikle “Hint” ve “hayal” kavramının birlikte ele alınması üslubun önemli özelliğine dikkat çekilmiştir. Bütün bu ifadeler değerlendirildiğinde söz konusu üslubun adının şehir ve mekândan ziyade bir “sanat telakkisi” olabileceğini akla getirmektedir.

Sebk-i Hindî’nin Özellikleri

Sebk-i Hindî her şeyden önce anlam ve sözden oluşan iki temel üzerine gelişmiştir. Gerçekte bu iki unsur her şiir için geçerlidir. Belli dönemlerde şiirde yaşanan değişimler bazen söz bazen de anlamı ön plana çıkarmıştır. XVI. yüzyıldan itibaren söz güzelliği ve söz sanatı yerine anlam ve hayal derinliğine ağırlık verilmiştir. Bu dönemden itibaren şairler daha çok anlama önem veren bir üsluba yönelmişlerdir (Demirel, 2008: 4).

Sebk-i Hindî şiirinde birçok bakımdan yeni bir şiir dili kullanılmıştır. Yenilik hem günlük konuşma diline ait çeşitli kelime ve ifade biçimlerinin hem daha önceki

dönemlerde şairler tarafından pek kullanılmamış birtakım yabancı kelimelerin şiirde yoğun olarak yer almaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır (Mum, 2006: 382).

Sebk-i Hindî şairleri düşünce ve hayallerinde incelikten ve detayları öne çıkarmaktan hoşlanmış ve bir karıncanın kirpiğinin gölgesinden bile söz edebilecek kadar bu işi ilerletmişlerdir. Bunun sonucunda hayale bir zarafet ve bir incelik getirmişlerdir (Mum, 2006: 383).

Sebk-i Hindî şiirinde hayal çok geniş ve sınırsız olduğu için kurulan hayallerin derinliklerine inebilme çabası insan mantığının zorlanması sonucunu beraberinde getirmiştir. Böylece her şeyin mübalağalı olarak düşünülmesi gerekmiş ve Hint üslubunda bir edebi sanat olarak mübalağa sanatının çok kullanılmasına sebep olmuştur. Şiirde mübalağa artıkça ve üstelik hayali unsurlar mübalağalarla anlatıldıkça bunların insan zihninde canlandırılmasını da zorlaştırmıştır. Böylelikle Hint üslubu şiirlerinin kolayca anlaşılması sebeplerinden biri de bu özellik olmuştur (İpekten, 2018: 67).

Sebk-i Hindî şairleri şiirlerinde kendilerini çevreleyen tabiata ve toplumun sosyal yaşantısına fazla yer vermiştir. Tabiat unsurlarına aşırı ilgi göstermek ve bunların özüne nüfuz etmeye çalışmak bu üslubun temel özelliklerinden biri olmuştur. Şairlerin tabiat ve sosyal yaşamı anlatmaları gördüklerini olduğu gibi aktarmaları şeklinde olmamıştır. Anlattıkları aslında gördükleri şeylerin kendi zihinlerindeki birer yansımasıdır. Çünkü bu şairler somut ve görünen gerçekliğin özüne nüfuz ederek daima başka bir gerçekliği açığa çıkarma çabası içinde olmuşlardır. Şairler, duygu ve düşüncelerini anlatmak için sosyal hayatı ve tabiatı adeta bir araç olarak kullanmışlardır (Mum, 2006: 383).

Sebk-i Hindî şairlerinin çeşitli eşyalara insani sıfatları yükleyerek kişileştirmeleri teşhis ve tecsîm sanatının kullanılmasına sebep olmuştur. Bu sanatı şairler çok kullanmış ve yeni mazmunlar bulma yolunda bu sanattan faydalanmışlardır (Toker, 1996: 149).

Sebk-i Hindî şairleri duygudan çok akli ön plana çıkarmışlar. Bu özelliğin sonucu olarak hikmet; asıl konusu aşk ve rintlik olan gazelin konularından biri hâline

gelmiştir. Fars şiirinde Sâib-i Tebrîzî Türk şiirinde ise Nâbî ve Halepli Edîp bu hikemî tarzın en önemli temsilcileri olmuşlardır (Mum, 2006: 384).

Sebk-i Hindî şairlerinin anlama önem vermeye başlamaları fazla sözden kaçınma gereğini ortaya çıkarmıştır. Böylelikle söz kısa ve dolgun söylenmiş, az sözle çok şey anlatılmak istenmiştir. Yüzyıllarca kullanılarak anlam zenginliği kazanan kelimelerle, bunların tamlama hâlinde birleştirilmeside az sözle çok şey anlatmada yardımcı olmuştur. Sebk-i Hindî şairleri sözü kısaltmak için teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, kinaye, telmih ve irsal-i mesel gibi sanatlara önem vermişlerdir. Bunun sonucunda bir Tûr kelimesiyle Hz. Musa'nın bütün macerası, bir zincir ve cünûn kelimesiyle Mecnûn'un ıstırap dolu hazin aşk hikâyesi anlatılmıştır. Bu sanatların çok kullanılması, şiirde anlamı zenginleştirmesinin yanı sıra şiirin anlaşılmasını da zorlaştırmıştır (İpekten, 2018: 69).

Şiirde az sözle çok şey anlatma özelliği şairin mümkün olduğunca gereksiz kelimeler kullanmamasını gerektirmiştir. Şair, çağrışımı zengin ve anlam derinliği çok olan kelimeleri seçmelidir. Sebk-i Hindî şairleri böylesi bir özelliği îcâz sanatını kullanarak gerçekleştirmişlerdir (Babacan, 2008: 222).

Sebk-i Hindî şairlerinin şiirinde en fazla öne çıkardıkları konulardan biri ıstıraptır. Onlar elem ve sıkıntılarını mübalağalı bir biçimde dile getirmede ifrata kaçmışlardır. Bu nedenle ıstırap Sebk-i Hindî şairlerinin önemli ayırt edici bir özelliğidir. Fakat bu her şairin şiirinde aynı biçimde ve aynı yoğunlukta yer almamıştır. Çünkü bu daha çok şairlerin kendi özel durumlarıyla yakından ilgilidir (Mum, 2006: 386).

Bu üslubun en önemli özelliklerinden biri şiirde tasavvufî muhtevanın geniş yer tutmasıdır. Şairler gerçek yerine hayali, dış ortam yerine insanın iç dünyasını ve ıstıraplarını şiirin konusu yapmaya başlayınca tasavvuf çok çekici bir konu hâline gelmiştir. Bunda yaşadıkları ortamın etkisi büyük olmuştur. Hayatın acılarından kötülüklerinden kurtulmak için şairler tasavvufa sığınma gereği duymuşlardır. Açıkça söylemekten çekindikleri birçok konuyu tasavvuf terimleriyle rahatça söyleyebilmiş ve tasavvufu düşüncelerini aktarma da bir araç olarak kullanmışlardır (İpekten, 2018: 68).

Sebk-i Hindî şairlerinin en önemli hedeflerinden biri yeni mazmunlar ve yeni hayaller meydana getirmek olmuştur. Gelenekte kullanılan klişeleşmiş mazmunları büyük oranda terk eden şairler, bunların yerini alacak yeni mazmunlar meydana getirebilmek için olağanüstü bir çaba sarf etmişlerdir. Şairlerin yeni mazmun arayışları onların dikkatlerini kendilerini çevreleyen tabiata ve topluma çevirmelerine sebep olmuştur. Bunun sonucunda hayattaki hemen her şey, mazmun olarak kullanılmak üzere yoğun bir şekilde şiire sirayet etmeye başlamıştır (Mum, 2006: 387).

Sebk-i Hindî şiirinde soyut kavramların somutlaştırılmasında görev üstlenen izâfet-i itibariyye çok fazla kullanılması şairlerin yeni mazmun arama çabalarının bir sonucudur. Şairlerin yeni mazmunlar ve hayaller meydana getirme konusunda ifrata kaçmaları sonucu zihinden uzak birtakım teşbih ve istiareler şiire sirayet etmiştir. Sebk-i Hindî şiirinin başlangıçta sahip olduğu sadelik ve kolay anlaşılabilirlik özelliklerinden uzaklaşarak zamanla ibhama (belirsizliğe) ve kapalılığa düşmesine sebep olmuştur (Mum, 2006: 387).

Sebk-i Hindî şairleri paradoksal ifadelerle çok büyük önem vermişlerdir. Paradoksal ifadeler; zıtlık içeren kavramların aynı terkipte veya aynı anlatımda bir araya gelerek meydana getirdiği tezatlı anlatımları karşılamaktadır. Bu özelliğin güzel ve başarılı örneklerini Fars şiirinde Bîdil-i Dihlevî klasik Türk şiirinde ise Şeyh Gâlib vermiştir (Mum, 2006: 388).

Sebk-i Hindî şiirinin önemli ve ayırt edici diğer bir özelliği çoklu duyulamadır. Bu özellik İranlı üslup araştırmacıları tarafından “hiss-âmizi” diye tanımlanmıştır. Çoklu duyulama farklı duyuların birbirinin yerini alması, herhangi bir duyu organına ait fonksiyonların başka bir duyu organına aktarılmasına denilmektedir. Başka bir ifadeyle farklı duyu organlarını ilgilendiren çeşitli kavramların aynı ifadede iç içe geçmiş bir tür duyu karmaşasına sebep olmasıdır (Mum, 2006: 388).

Sebk-i Hindî’de en önemli nazım şekli gazeldir. Bu üslubun özellikleri en fazla gazelde yer almakla beraber diğer nazım şekillerine de geçmiştir. Bu üslupta gazelin yanı sıra lügaz, muamma ve tarih düşürmeye de çok büyük önem verilmiştir. Lügaz, muamma ve tarih düşürmenin bu yüzyıllarda şairler arasında fazla ilgi

görmesinde hem halkın zevk ve beğenisi hem de çeşitli sosyal ihtiyaçlar etkili olmuştur. Çünkü bu nazım türleri şairlerin sanat kudretini göstermekten çok aslında toplumdaki belli bir ihtiyacın karşılanması amacıyla yazılmış türlerdir (Mum, 2006: 389).

Türk Edebiyatında Sebki Hindî

XVII. yüzyıl şairlerinden olan Nefî, İranlı şair Örfî'nin etkisiyle Hint üslubunu Türk edebiyatına tanıtan ve örneklerini ilk defa şiirlerine yansıtan şairdir. Nefî, Sebki Hindî'nin etkisiyle şiirlerinde manaya önem vermiştir. Hint üslubunun belirgin bir özelliği olan muhayyile ile mübalağa sanatı Nefî'nin şiirlerinde önemli bir yer tutmaktadır (Ocak, 1991: 18-27).

Türk şiirinde Sebki Hindî şairinde bulunması gereken asgari özelliklere sahip yedi şair bulunmaktadır. Bunlar: İsmetî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî, Şehrî, Neşâtî, Arpaeminizâde Sâmi ve Şeyh Gâlib'dir. Ancak bu şairlerde Sebki Hindî'nin özellikleri farklı şekiller ve oranda görülmektedir (Babacan, 2008: 419).

XVII. yüzyıl şairlerinden biri olan Fehîm-i Kadîm'in şiirlerinde Hint üslubunun dil ve lafız özelliklerinden; somutlaştırmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, yeni orijinal kelime ve terkipler, şiir dilinde sapmalar, konuşma diline ait özellikler ve genişletilmiş tamlamalar ile birleşik yapılar daha fazla yer almıştır. Şair, mana ve muhteva konularında ise teşbih ve istiare mekanizmasındaki farklılıklar, ince hayaller ve yeni mazmunlar, hayal atlaması, tezat ve paradoks ifadeler, mübalağa ve aşırı hayalcilik, ben dili, tasavvufî muhtevanın işlenişi, önemli kavram ve imajlar gibi özelliklere önem vermiştir (Babacan, 2008: 421).

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Ahker-âsâ nice bin hurşîd-i mahşer fâş olur

Duzah içre itseler gırbâl eğer hâkisterüm (Fehîm-i Kadîm, G. 225/5)

“Eğer cehennemde külümü eleseler, akkor halinde binlerce mahşer güneşi ortaya çıkar.” Şiire göre âşğın âşıklık hâli daima cehennemi andırmaktadır. Fehîm, âşıklık hâlinden dolayı cehennem ateşiyle yanıp kül olmuştur. Onun külünü eleseler binlerce mahşer güneşinin ortaya çıkması, üslubun bir özelliği olan aşırı mübalağa sanatının güzel bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Nâilî'nin şiirlerinde Sebki Hindî'nin "geniş hayal gücü, ıstırap, aşırı mübalağa, tezat sanatı, yeni mazmunlar, tasavvufi muhtevanın işlenmesi, tamlamaların uzunluğu, vâsıf-ı terkibîler, soyut kavramlı kelimelerin somut kavramlarla birleştirilmesi" gibi özellikleri yer almaktadır (İpekten, 2018: 71-96).

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Reşk eyleme meşâm-ı dil ü cânâ ey sabâ

Bûy-ı visâl-i yârdan ol bî-nasîbdür (Nâilî-i Kadîm, G. 39/2)

"Ey saba (rüzgârı) Canın ve gönlün burnuna imrenme. (Zira onlar) sevgilinin kavuşma kokusundan nasipsizdirler." Saba rüzgârı sabah vaktinde esen latif bir rüzgârdır. Sevgilinin saçında gezinerek misk ü amber kokusunu etrafa yaymaktadır. Sevgilinin daima çevresinde bulunduğu için ondan bir iz taşımaktadır. Klasik şiirde âşığın gönlü sevgilinin saç uçlarına asılıdır. Şair, ilk mısradâ saba rüzgârına seslenerek canın ve gönlün burnunu kıskanmamasını istemektedir. Sabanın can ve gönül burnunu kıskanma sebebi, âşığın gönlünün sevgilinin misk ü anber kokulu saçında olduğu içindir. İkinci mısradâ ise âşığın gönlü sevgilinin misk kokulu saçında asılı olsa da sevgiliye kavuşma kokusundan nasipsizdir demektedir.

Şair, bilinen bu manayı aktarırken Sebki Hindî'nin "sinestezi" özelliğini kullanmıştır. Sinestezi de soyut olan kavramları herhangi bir duyu kavramıyla birleştirilerek somutlaştırma türü vardır. Şair, "gönül ve canâ" burun isnad etmekle (teşhis), "visâl" kavramını ise koku duyusuyla somutlaştırması üslubun alışılmamış bağdaştırmalarına bir örnektir.

Neşâtî, klasik Türk şiirinde Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerindedir. Şairin şiirindeki engin hayal gücü, mübalağalı ifadeler, orijinal benzetmeler, mecazlar ve yeni manalar Hint üslubuna olan ilgisini göstermektedir (Şentürk, 2015: 262).

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Bî-tâbî-i dimâğa sebeb hep Neşâtîyâ

Bûy-ı zükâm-rîz-i gül-i ârzû mıdur (Neşâtî, G. 23/5)

“*Ey Neşâtî! Aklın idraksizliğine sebep olan hep arzu gülünün nezle döküntülü kokusu mudur?*” Beyitte şair, “gül-i ârzu” derken sevgiliyi kast etmektedir. Âşıklar sürekli gül gibi olan sevgiliyi düşündüklerinden dolayı başka bir şeyi idrak edemez hâle gelirler. Neşâtî bu idraksizliğin sebebini “arzu gülünün nezle döküntülü kokusu” olarak görmektedir. Beyitteki “bûy-ı zükâm-rîz-i gül-i ârzû” üslubun bir özelliği olan iç içe geçmiş zincirleme tamlamadan oluşmaktadır. Buradaki “bûy-ı zükâm-rîz” (nezle döküntüsünün kokusu) terkibi alışılmadık bir terkiptir. Şair, bu terkipte gül gibi olan sevgilinin nezle ya da hastalık kokusu verdiğini söylemektedir. Sevgilinin böylesi bir özellikle bağdaştırılması dikkat çekici bir anlam olduğunu göstermektedir.

Sebk-i Hindî şairi olan Arpaemînzâde Sâmî'nin, şiirlerinde mübalağa ve tezat sanatı başta olmak üzere orijinal ve ince sözler, zincirleme tamlamalar gibi özellikler yer almaktadır.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Ol za'îfüz k'eylesek azm-i reh-i maksûd olur

Sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûr dâmen-gîrümüz (Sâmî, G. 55/4)

“*O kadar zayıfladık ki, maksat yoluna yöneldiğimizde karıncanın kirpiğinin gölgesi eteğimize dolandır.*” Şair, burada karıncayı mübalağalı bir anlatımla tasvir etmektedir. Şair, o kadar zayıflamış ki maksat yoluna yöneldiği zaman karıncanın kirpiğinin gölgesi onun eteğini tutmaktadır. Bir nevi şairin maksat yoluna ulaşmaması için karıncanın kirpiğinin gölgesi engel olmaktadır. Şairin zayıflamış hâli ile karıncanın gerçekte aslı olmayan kirpiğinin hayali üslubun aşırı mübalağa ile ince hayal özelliğinin bir tezahürü olarak görülebilir (Kutlar, 1996: 131).

Şeyh Gâlib'in bir Sebki Hindî şairi olarak şiirlerinde ince ahenkli ve derin anlamları olan kelimeleri kullanması dikkat çekici anlamları meydana getirmiştir. Böylesi kelimelerin kullanılması şairin dilini anlamayı zorlaştırmaktadır. Şeyh Gâlib'in şiirinin özelliklerinden biri soyut anlamlı kelimelerin çok fazla kullanılmasıdır. Soyut anlamları somut anlamlarla birleştirerek alışılmadık bağdaştırmalar meydana getirmiştir. Şeyh Gâlib'in şiirlerinde anlam çok güçlüdür. Teşbih, istiare, mecaz, tevriye ve telmih en çok kullandığı sanatlardır. Ayrıca hayal

unsurları çok fazla kullanılmıştır. Söyleyeceklerini her zaman sembollerle, benzetmelerle anlatma yoluna gitmiştir. Hayalleri çok renkli ve canlıdır. Yeni mazmunların aranıp bulunması şiirinin önemli özelliklerindedir (İpekten, 2018: 30).

Hikemî Üslup

Hikmet; bilgelik ve hâkimlik, varlık ve eşyanın asıl gayesi, özdeyiş ve atasözü gibi anlamlara gelmektedir. Hikemî üslup düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme anlamına gelir. Bu üslubun önemli temsilcisi şair Nâbî olmuştur. Nâbî'ye atfedilen hikemiyyat, şiirin his ve hayal dünyasını önemli derecede etkilemiştir. Nâbî muakkipleri olarak bilinen Tâlib, Râmî, Sâbit, Nazîm, Sâmî, Râşit, Seyyid Vehbî, Koca Râgîb Paşa ve Sünbülzâde Vehbî gibi şairler söz konusu üslubu geliştirerek edebiyat dünyası için önemli bir söyleyiş yolu açmıştır (Bilkan, 2006: 275).

Türk şiirinde Nâbî tarzı olarak da bilinen hikemî üslup İran edebiyatında Sâib-i Tebrîzî ve Şevket-i Buhârî gibi şairler tarafından temsil edilmiştir. İran şiirindeki mistik veya hissî etkilerin XVII. yüzyılın başlarından itibaren düşünceye “hayatta olup bitenleri anlamlandırmaya” yönelmesi yeni bir söyleyişi meydana getirmiştir. Nâbî de İranlı çağdaşı Sâib'in şiirde kullandığı öğretici, hakîmane üslubu benimsemiş ve eserlerinde kullanmıştır (Bilkan, 2006: 275).

Nâbî'nin şiir dili kelime kadrosu itibariyle ağıdalı ve güç anlaşılır bir yapıdan oluşmaktadır. Nâbî, yaşadığı yüzyılın üç şiir akımının etkisinde kalmıştır. Onun söylediklerinin anlattıklarının çokluğu ve çeşitliliği hikemî şiirin özel dili olmasının yanı sıra Sebki Hindî şiirinin de etkisi bulunmaktadır. Şairin kendisi, Sebki Hindî'ye olan eğilimini aşağıdaki şu beyitte açıkça söylemektedir:

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Sana Nâbî reşk ider ise n'ola yârân-ı Rûm

Şi'rümüz tarz-ı 'Acemdür Muhteşem vâdîsidür (Nâbî, G. 243/5)

“Ey Nâbî, Osmanlı şairleri seni kıskanırlarsa buna şaşırılmamalıdır. Çünkü senin şiirinin tarzı Fars şiirinin tarzındadır. Senin şiirlerin Sebki Hindî şairi İranlı Muhteşem-i Kâşânî'nkilere benzer (Mengi, 2014: 310-316).”

Nâbî'nin hikemî üslup, Sebk-i Hindî ve mahallileşmenin etkisinde kalması şiirinde alışılmadık ve aykırı söylemleri meydana getirmektedir. Nâbî üslubundaki alışılmadık ve aykırı tarzı şu şekilde işlemektedir:

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mef'âîlün

Esâfil olmasa olmaz ahâlî nâ'il-i sâ mân

Viren zîrâ ki sûret câme-i zer-târe sûzendür

“Halkın fakiri sefili olmasa zengini olmaz. Zira altın iplikte dikilmiş olan elbiseye biçimini veren iğnedir (Mengi, 2014: 315).” Nâbî, beyitte hakîmane bir üslupla fakir insanın varlığının önemine değinirken birden onu iğneye benzetmesi çarpıcı ve tuhaf bir anlamı ortaya çıkarmıştır. Böylesi bir benzetmeye gidilmesi, şairin üslubundaki orijinalliğin tezahürü olarak görülebilir.

Mahallî Üslup

Klasik üslup, Hint üslubu ve hikemî üslubun yanı sıra çok fazla etkili olmasa da mahallileşme hareketi vardır. Mahallileşme hareketi yerine göre bahsi geçen her üç üslup/tarzla yakından ilgilidir. Söz konusu üslup/tarzların kimi temsilcilerinin mahallileşme hareketi ile yakından ilgileri bulunmaktadır. Bunların başında başta Necâti Bey ve Bâkî “klasik üslup”, Nâilî, Şehrî ve Fehîm “Sebk-i Hindî”, Nâbî ise “hikemî” tarzın temsilcisi durumunda olan şairler gelmektedir. Bu nedenle kısa da olsa mahallileşme hareketinden ve hareketin şiirin anlam boyutuna olan katkısından bahsetmek gerekir (Demirel, 2009: 295).

XVII. yüzyılın hikemî üslubu şairlerinden biri olan Bosnalı Alaaddin Sâbit, XVIII. yüzyıl şiirlerinin şekillenmesini belirleyen bir şiir anlayışıyla dikkat çekmiştir. Onun şiirlerinde atasözü ve deyimleri başarıyla kullanması, halk tabirleri ile mahallî ifadelerle yer vermesi Türk şiirinde önemli bir yeniliktir. XV. yüzyıl şairlerinden Necâti'yi hatırlatan bu anlayış, bu yüzyılda şiir dilinin giderek konuşma diline yaklaşmasını sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Sâbit o zamana kadar kimsenin söylemediği hayallere yönelerek bazen gülünç anlamların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bilhassa yazdığı Ramazâniyye'de devrin sosyal hayatını ve ramazan ayının dini, folklorik yönünü şiirinde başarıyla yansıtarak önemli söyleyişler sergilemiştir. Özellikle sonraki dönemlerde yetişen Kâmî, Nedîm, Sâmi, Seyyid

Vehbî, Enderunlu Vâsıf gibi şairlerin yazdığı ramazâniyyelerde Sâbit'in etkisi çokça görülmektedir (Bilkan, 2006: 280-281).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk edebiyatında belirli üsluplar çerçevesinde şekillenen klasik Türk şiirini anlama ve anlamlandırma sürecinde Sebk-i Hindî şiiri önemli bir yer tutmaktadır. Sebk-i Hindî, XVIII. yüzyılda Şeyh Gâlib'le birlikte zirveye ulaşmıştır. Şeyh Gâlib, klasik Türk şiirinin bütün imkânlarını tükettiği bir çağda adeta yeniden bir dirilişi gerçekleştiren şairdir. Gerek klasik şiirin anlam dünyasını gerekse benimsediği Hint üslubuyla kültür ve edebiyat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Şeyh Gâlib'in Hint üslubuyla kaleme aldığı *Hüsn ü Aşk* adlı eserinin büyük bir şöhret kazanmasının yanı sıra *Dîvân*'ı da bu üslup açısından önem arz etmektedir.

Güncel kaynaklarda Sebk-i Hindî üzerine yapılan çalışmalar değerlendirildiğinde şairin *Dîvânı*'ndan belirli örnekler dâhilinde yararlanılmıştır. Yapılan araştırmada Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'ı üzerine Sebk-i Hindî'yle ilgili müstakil bir çalışmanın olmaması bu çalışmanın meydana gelmesine sebep olmuştur. Çalışmanın amacı, şairin *Dîvânı*'nda Sebk-i Hindî'nin belirli özelliklerini inceleyerek alanda yapılmış olan çalışmalara katkı sunmaktır. Çalışma, şairin hayal ve mana dünyasına dair yeni anlamlar içermesi açısından önemli olacaktır. Ayrıca tespit edilen özellikler daha sonra üslup şairleri üzerinde yapılacak olan çalışmalara da bir karşılaştırma imkânı sağlayacaktır.

Yöntemi

Bu çalışma Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'ını kapsamakta olup yorumlayıcı (nitel) bir araştırma yöntemiyle hazırlanmıştır. Yorumlayıcı (nitel) araştırma insanların gerçekliğe yükledikleri anlamı, olayları, süreçleri, kavrayış ve anlayışlarını ortaya koymak için yapılan bir eylemdir. Bu çalışmada nitel araştırma yönteminin kullanılmasının sebebi Şeyh Gâlib'in *Dîvânı*'ndaki Hint üslubuna ait örnekleri anlamaya çalışarak şairin anlam dünyası hakkında daha fazla bilgi elde etmektir.

Veri Toplama Yöntemi

Bu çalışmada veri toplama yöntemi olarak “belge tarama” yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle Şeyh Gâlib ve Sebk-i Hindî ile ilgili yapılan çalışmalar tespit edilmiştir. Şeyh Gâlib ile ilgili yapılan incelemede birçok çalışma elde edilmiştir. Şair ile ilgili yapılan çalışmaların çokluğu sebebiyle burada onlardan söz edilmeyip kaynakça bölümünde bazıları verilecektir. Sebk-i Hindî üzerine yapılmış çalışmalar ise şu şekildedir:

Halil Toker, “Sebk-i Hindî (Hind Üslubu)” (1996) adlı çalışmada Sebk-i Hindî’nin isimlendirilmesi, ortaya çıkışı, temsilcileri ve özellikleri hakkında bilgi verilmektedir. Çalışmada üslubun isimlendirilme sorunundaki ihtilaflara değinilmekle birlikte üslubun Fars edebiyatında ortaya çıkışı ve temsilcileri üzerinde de durulmuştur. Son olarak da üslubun “yeni mazmun, ince hayal, temsil, teşhis ve karamsarlık” gibi özellikleri açıklanmıştır.

Cafer Mum “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama” (2005) adlı çalışmada Sebk-i Hindî’nin en önemli özellikleri arasında yer alan “beyit yapısı”, “paradosal imajlar” ve “çoklu duyulama” özellikleri incelenmiştir. Hint üslubunun beyit yapısındaki “üslûb-ı muâdele” (bir mısradaki dile getirilen soyut anlamın diğer bir mısradaki şairin gözlem ve tecrübesine dayanarak somut bir anlamla anlatılması) özelliği üzerinde durulmuştur. Paradoksal imajlarda karşıtlık içeren tamlamalar incelenmiştir. Çoklu duyulama başlığında söz konusu kavram açıklanarak şairlerin şiirlerinde nasıl işlendiği örnekler dâhilinde açıklanmıştır.

Cafer Mum, “Sebk-i Hindî” (2006) adlı çalışmada Sebk-i Hindî’nin gelişim seyri, Fars şiirinde Sebk-i Hindî, Türk şiirinde Sebk-i Hindî ve Sebk-i Hindî’nin özellikleri ile ilgili detaylı bilgiler verilmektedir.

Şemsürrahmân Fârukî, “Şehirdeki Yabancı” (çev. Ali Fuat Bilkan- Özgür İldeş) (2007) adlı çalışmada Sebk-i Hindî’nin poetikası ele alınmıştır. Sebk-i Hindî’nin poetikasında temsil (örnekleme), mübalağa, mazmun yaratma, yeni temaların oluşumu, linguistik özellikler üzerinde durulmuş ve bu özellikler birçok araştırmacının görüşleri dâhilinde açıklanmıştır.

İsrafil Babacan, “Klâsik Türk Şiiri’nde Sebk-i Hindî (Hint Üslubu)” (2008) adlı çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmada; Fars ve Türk şiirinde Hint üslubunun “şekil ve ahenk”, “dil ve lafız”, “mana ve muhteva” gibi özellikleri incelenmiştir. Yapılan incelemede “şekil ve ahenk” açısından Sebk-i Hindî şairi ile klasik üslup şairi arasında herhangi bir değişiklik tespit edilmez. Şekil konusunda dikkat çeken özellik “redd-i matlanın” çoğalmasındır. Dil ve lafız özelliklerinde genişletilmiş tamlamaların yer alması şairlerin geniş bir anlatım yoluyla işlenen kavramların ayrıntılı tasvirlerini yapmak olmuştur. Somutlaştırmalar ve alışılmamış bağdaştırmalar dil ve lafız özellikleri kapsamında incelenmiştir. Sebk-i Hindî’de somutlaştırma özelliğinin fazlaca yer alması yeni hayaller ve imgelerin ortaya çıkışının bir sebebi olarak görülmüştür. Şairlerin mana ve muhtevaya önem verdiklerinden dolayı teşbih ve istiare mekanizmasındaki yapılan değişikliklere değinilmiştir. Hint üslubu şairleri daha çok “teşbih-i beliğ” özelliğini kullanmışlardır. Klasik üslupta açık istiare sanatı çok kullanırken Sebk-i Hindî’de kapalı istiare sanatının fazlalığı dikkat çekmiştir. Mana ve muhteva özelliklerinde üslub-ı muadele, paradoks imajlar, çoklu duyulamalar gibi özellikler ön plana çıkararak yeni mana ve hayallerin meydana geldiği açıklanmıştır.

Şener Demirel, “17. yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm’in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar” (2008) adlı çalışmada üslubun önemli bir özelliği olan soyut-somut ilişkisiyle meydana gelen alışılmamış bağdaştırmalar üzerinde durulmuştur. Üslubun bu özelliği incelenirken Nâilî-i Kâdîm ve Fehîm’in şiirlerinin yanı sıra Ahmed Paşa ve Bâkî’nin şiirleri de incelenmiştir. Ahmed Paşa ve Bâkî’nin şiirlerinin incelenmesinin sebebi klasik şiirde bu özelliğin seyrini göstermek olmuştur. Bu özellik klasik şiirde de kullanılırken Sebk-i Hindî şairlerinde belirleyici bir özellik hâline gelmiştir. Özellikle üslup şairlerinde bu özelliğin zincirleme tamlamalarla artarak daha fazla kullanıldığına dikkat çekilmiştir.

Özge Öztekin, “Eski Şiire Diyalektik Gönderme: Sebk-i Hindî’nin Alışılmamış Bağdaştırmalarında Metaforik Bir Yansıma Olarak Karşıtların Birliği” (2009) adlı çalışmada mana ve hayal derinliğinin çok fazla olduğu Sebk-i Hindî’de alışılmamış bağdaştırmaları meydana getirmek için zıtlıklardan yararlanıldığına dikkat çekilmiştir. Bu zıtlıkların bir araya gelerek oluşturduğu tamlamalar diyalektik

yöntemdeki karşıtlıkların birliği olarak görülmüştür. Karşıtlıkların birliğiyle meydana gelen paradoksal imajlar, alışılmamış bağdaştırmalar, az sözle çok şey anlatma gayreti, anlamda kapalılık ve giriftlilik gibi özellikler Sebki Hindî ile felsefedeki diyalektiği bir arada düşünmeye olanak sağlamış, “şiir ve felsefeyi” birbirine yaklaştıran unsurlar olarak görülmüştür.

Özlem Ercan, “Sebki Hindî Tesirinde İki Şair: Şeyh Gâlib ve Sâfi” (2013) adlı çalışmada Şeyh Gâlib’in ve XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyıl ilk yarısında yaşamış olan Sâfi’nin Sebki Hindî’den nasıl etkilendikleri üzerinde durulmuştur. Şairlerin şiirleri Sebki Hindî’nin dil ve anlam özellikleri açısından incelenmiş ve Sâfi’nin Sebki Hindî’den oldukça etkilendiği açıklanmıştır.

Mete Bülent Değer, “Sebki Hindî Etkisi Bağlamında Mezâkî Divanı’nda Alışılmamış Bağdaştırmalar” (2017) adlı çalışmada XVII. yüzyıl şairi olan Mezâkî *Dîvânî*’nde Sebki Hindî etkisiyle oluşturulmuş alışılmadık bağdaştırmalar (izâfet-i itibârîye) tespit edilerek incelenmiştir. Alışılmadık bağdaştırmalar benzetilenin yönü açısından üç başlık altında ele alınmıştır. Bunlar; benzetilen açısından insan yönelimli alışılmamış bağdaştırmalar, benzetilen açısından canlı yönelimli alışılmamış bağdaştırmalar, benzetilen açısından cansız yönelimli alışılmamış bağdaştırmalardır. Tespit edilen örneklerin şair Mezâkî’nin Sebki Hindî’nin etkisiyle oluşturduğu belirtilmiştir.

Emrullah Yakut, “Hint Üslubunda Yabancılaştırma” (2019) adlı çalışmada Hint üslubunun önemli bir özelliği olan “mânâ-yı bîgâne” özelliğinin Rus araştırmacılarından biri olan Shklovsky’nin defamiliariziton (yabancılaştırma) kavramı arasında bir benzerliğin olduğuna dikkat çekilmiştir. Sebki Hindî’de yabancılaştırıcı özellikler üzerinde durulmuş telmih ve kinayelerdeki farklılıklara değinilmiştir. Çalışmada telmih ve kinayelerdeki değişiklikler aktarılırken üslubun aşırı hayalcilik, paradoks ifadeler, çoklu duyulama gibi özellikleri de incelenmiştir. Sebki Hindî üslubu şairleri yeni hayalleri meydana getirmek için var olan önceki anlamları yabancılaştırmaya gitmeleri yabancılaştırma kuramının bir kısmının Hint üslubunda görülebildiği sonucuna varılmıştır.

Ozan Yılmaz, “Klasik Türk Şiirinde Bir Sebk-i Hindî Tabiri: Gül-be-çeşm” (2019) adlı çalışmada Hint üslubu şairlerinin şiirde anlaşılabilirliği meydana getirmek için alışılmadık yeni tabirleri kullandıklarından söz edilmiştir. Bu tabirlerden biri olan “gül-be-çeşm” körlük anlamına gelmekte olup şairlerin bu tabiri nasıl işledikleri üzerinde durulmuştur. Böylesi tabirlerin anlaşılması konusunda şerhler ve sözlüklerin önemine vurgu yapılmıştır.

Yukarıda belirtilen bu çalışmalar değerlendirildikten sonra şairin *Dîvânı*'nda incelenecek olan Sebk-i Hindî'nin özellikleri tespit edilmiştir. Bunlar; “yeni hayal, aşırı hayalcilik, paradoksal ifadeler, sinestezi, az sözle çok şey anlatma, somutlaştırma, yeni ve orijinal terkipler” gibi özelliklerdir. Bu özellikler incelenirken Naci Okçu'nun hazırlamış olduğu Şeyh Gâlib *Dîvân*'ı adlı çalışma esas alınmıştır.

Veri Analizi Yöntemi

“Şeyh Gâlib *Dîvânı*'nda Sebk- Hindî İzleri” adlı bu çalışma hazırlanırken tespit edilen beyitler metin tahlili yöntemiyle analiz edilmiştir. Beyitler analiz edilirken başta Ferid Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Sözlüğü, Şu'ûrî Hasan Efendi'nin Ferheng-i Şu'ûrî, Kubbealtı Lugatı ve TEBDİZ sisteminden yararlanılmıştır. Bu sözlüklerin yanı sıra Ahmet Talat Onay'ın Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü, İskender Pala'nın Divan Şiiri Antolojisi, Ahmet Atilla Şentürk'ün Osmanlı Şiiri Klavuzu gibi çalışmalardan da istifade edilmiştir.

1. ŞEYH GÂLİB

1.1. Hayatı

XVIII. yûzyılın önemli Şairi olan Şeyh Gâlib, 1171'de (1757) İstanbul'da dûnyaya geldi. Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Kûçek Mehmed Dede ile halefi Seyyid Ebûbekir Dede'nin tavsiyesiyle ona Mehmed Es'ad adı verildi. Şeyh Gâlib'in doğumuna eser-i aşk ve cezbetullah terkipleri düşürülmüştür. Babası Mustafa Reşîd Efendi annesi ise Emine Hatun'dur. Şeyh Gâlib ilk eğitimini babasından almıştır. 1780'de Galata Mevlevîhânesi'ne Şeyh olan Hüseyin Efendi'den feyz almış ve Arapçayı ise Hamdi Efendi'den öğrenmiştir (Kalkışım, 2010: 54).

Şeyh Gâlib'in yetişmesinde Galata Mevlevîhanesi Şeyhi olan Aşçıbaşı Hüseyin Dede ile Hoca Neş'et'in büyük emeği olmuştur. Gâlib, Hüseyin Dede'den genç yaşta Mevlevîlik usul ve adetlerini öğrenerek manevi bir feyz almıştır. Devrinde Farsça ve Fars edebiyatındaki derin bilgisiyle tanınan ve genç Şairlere Farsça dersi veren "Hoca" lakaplı Hoca Neş'et'den istifade etmiştir. Hoca Neş'et, Gâlib'in yetenekli olmasından dolayı öteki öğrencilerinden daha çok ve özel olarak onunla ilgilenmiştir. Şeyh Gâlib genç yaşta Şiir söylemeye başlamıştır. Hoca Neş'et genç yaşta Şiir söylemeye başlayan öğrencisine Es'ad mahlasını vermiştir (İpekten, 2015: 8).

Şeyh Gâlib, gençlik devresinde hocası Neş'et, yakın arkadaşlarından Vak'anüvis Pertev, Reisülküttap Raşid, Esrâr Dede, Nesip Dede'ye ve geçmiş büyük Şairlere nazireler söylemiştir. Şair, gençlik döneminde söylediği Şiirlerinde kararsızlık içinde Fuzûlî, Hayâlî, Nef'î, Nâbî ve Nedîm'i takip etmiştir. Gâlib, bu tür Şiirlerin kişiliğini ortaya koyamayacağını anlayarak Hoca Neş'et'in önerisi üzerine İran Şiirinin önemli Şairi olan Şevket-i Buhârî'yi okumaya başlamıştır. Gâlib, Nevres'in gazeline yazdığı nazirede bu devirde söylediği Şiirlerini beğenmediğini belirtmiştir. O döneme kadar söylediği Şiirlerinden kurtulmak istemiş ve Es'ad mahlasını değiştirmeyi düşünmüştür. O devirde Es'ad mahlaslı başka Şairlerin de bulunduğu ve kendi Şiirlerinin onlarla karışabileceği gerekçesiyle Gâlib mahlasını

benimsemiştir. Fakat Es'ad mahlasını da tamamıyla bırakmadan bir süre Es'ad Gâlib mahlasını da kullanmıştır (İpekten, 2015: 9-10).

Dîvân-ı Hümâyûn kaleminde bir süre çalışan Gâlib, yirmi dört yaşında iken 1781'de *Dîvân*'ını tertip etmiştir. 1783'te ise *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisini kaleme almıştır (Kalkışım, 1992: 6). Mevlevî bir muhitte yetişen Gâlib, 1794 yılında annesinin ve babasının izinleri olmadan çilesini Mevlânâ Dergâhı'nda çıkarmak için Konya'ya gitmiştir. Oğlunun ayrılığına dayanamayan babası Mustafa Reşîd Efendi, Konya Dergâhı şeyhi olan Çelebi Seyyid Ebubekir Efendi'ye giderek çilesinin İstanbul'da devam etmesini istemiştir. Bunun üzerine Şeyh Gâlib İstanbul'a dönerek Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi olan Ali Nutkî Dede ve Aşçıbaşı Ahmed Dede'nin manevi feyizlerinden yararlanmışır. Şeyh Gâlib, çilesini tamamlama sürecinde şiir söylememiştir. Bu süreçte Yusuf Sîneçâk'ın şeyhlik yaptığı ve mezarının bulunduğu Sütlüce Mevlevîhânesi yakınlarında bulunan bir eve taşınmıştır. Bu evde Sîneçâk'ın *Cezîre-i Mesnevî* adlı eserini şerh etmiştir. Daha sonra Köseç Ahmed Dede'nin *Tuhfetü'l-Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye* adındaki Arapça eserine *Es-Sohbetü's-Safiyye* adında Arapça bir talikât yazmıştır (İpekten, 2015: 10).

Galata Mevlevîhânesi postnişinliğini yapan Halil Numan Dede'nin azledilmesi üzerine onun yerine Abdullah Dede Konya'dan İstanbul'a geldiği sırada Kütahya'da vefat etmiştir. Bunun üzerine Konya Asitanesi şeyhi Hacı Mehmed Emin Çelebi, bir emirname çıkararak Gâlib Dede'yi Galata Mevlevîhânesi şeyhliğine tayin etmiştir. Gâlib Dede'nin 11 Haziran 1791 yılında yapılan iclas töreniyle yepyeni bir dönemi başlamıştır. Şeyh Gâlib 25 Şubat 1792 yılında harabe hâlinde devr aldığı dergâhın onarılması için devrin hünkârı III. Selim'e bir kaside sunmuştur. III. Selim genç şeyhin ricasını kırmayarak 25 Şubat 1792'de başlattığı tamirat 29 Temmuz'da tamamlanmıştır (Ayvazoğlu, 2017: 66-67).

III. Selim'le genç şeyh arasındaki dostluk kısa zamanda hayli ilerlemiş ve hünkâr sık sık mukabele günlerinde tekkeye gelmeye başlamıştır. Gâlib'in *Dîvânı*'nda III. Selim için yazılmış on bir kaside, dört tarih, bir tercî-i bend, bir şarkı, iki mesnevi ve altı beyit vardır. Sultan I. Abdülhamid için tek kaside bile yazmamış olması şairin III. Selim'e gösterdiği saygı ve sevgide son derece samimi olduğunu

göstermektedir. III. Selim'e kaside söyleyen şairler içinde yalnız Gâlib "teceddüd" sözünden bahs etmiştir. III. Selim için söylenen şiirlerde "yeni" ve "nev" kelimeleri sık kullanılmıştır. Şair, III. Selim'le birlikte yeni bir hayatın başladığını dünyanın nizamını yeniden bulduğunu, devletin temelini yeniden kurulduğunu söyler. XIX. yüzyılın başlarında Galata Mevlevîhânesi'nin bir teceddüd merkezi hâline gelmesi aslında Gâlib'in modernleşme ideallerini samimiyetle benimsediğini gösterir (Ayvazoğlu, 2017: 70).

Şeyh Gâlib, 1794 yılında annesi Emine Hatun'un 1796 yılında müridi ve "yâr-ı gârı" Esrâr Dede'nin vefatından dolayı müteessir olmuştur. Türk edebiyatında mersiye türünün güzel örneklerinden biri olan "*Kan ağlasın ol dîde-i dür-bârım ağlasın*" dizeleriyle başlayan hüznü şiirini Esrâr Dede için kaleme almıştır. Bir yıl sonra hastalanarak yataklara düşen Gâlib'in hastalığı hakkında muhtelif rivayetler ileri sürülmüştür. Şair, 42 yaşında iken 3 Ocak 1799 yılında vefat etmiştir. Şeyh Gâlib'in kabri İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde Galata Mevlevîhânesi'nin bahçesinde İsmail Ankaravî'nin türbesinin yanındadır (Kalkışım, 1992: 12-13).

1.2. Eserleri

Şeyh Gâlib'in büyük bir şair olarak ün kazanmasını sağlayan iki eseri vardır. Bunlar *Dîvân'ı* ve *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisidir. Ayrıca Yusuf Sîneçak'ın *Cezîre-i Mesnevî'sini* şerh etmiş ve Trabzonlu Köseç Ahmed Dede'nin *el-Risâletü'l-Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye* adlı Arapça eserine *es-Sohbetü's-Sâfiyye* adıyla Arapça bir talikât yazmıştır (İpekten, 2018: 17).

1.2.1. Dîvân

Şeyh Gâlib'in *Dîvân'ı* 380 sahife olup 124 sahifesi kasideleri 164 sahifesi gazelleri, 92 sahifesi de *Hüsn ü Aşk* mesnevisini meydana getirir (Okçu, 2011: 16). *Dîvân'da* 30 kaside, 71 tarih, 13 tercî-i bend, 1 sâkînâme, 8 müseddes, 19 tahmis, 2 muhammes, 1 tard u rekb, 11 şarkı, 11 mesnevi, 1 bahr-ı tavîl, 1 tezkire, 371 gazel, 1 mersiye, 2 lügaz, 43 kıt'a, 63 rubâî, 70 beyit ve 4 mısra yer almaktadır (Okçu, 2011: 17).

1.2.2. Hüsn ü Aşk

Şeyh Gâlib, 1782 yılında muhtemelen bir kahvehanede şairlerle bir araya gelmiş her zamanki gibi şiirden söz etmektedir. O gün *Hayrâbâd* okunup şairi hatırla anıldıktan sonra içlerinden biri Nâbî'nin seviyesine ulaşmanın hatta ona nazire yazmanın mümkün olmadığını söyleyerek övgüde bir hayli aşırıya kaçar. Kendine ve şiirine son derece güvenen Gâlib, nedense imtihan edildiği duygusuna kapılarak toplantıda itirazsız kabul edilen bu iddiaya karşı çıkar ve büyük bir cesaretle Nâbî'nin intihalde bulunduğunu iddia eder. Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı eserini Feridüddîn Attar'dan çaldığını ve Burak'ı överken Nef'î'nin Rahşiyesi'ni örnek aldığını söyler. Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı eserinin zincirleme tamlamalarla meydana geldiğini ve öğüt vermeye kalkıştığında “dünya fâni ahiret bâkî” gibi bilindik sözleri söyleyerek yeni bir yol açamamış ve eskileri taklid etmekle yetinmiştir. Esad Gâlib, o gün bu sözlerini dehşet içinde dinleyen arkadaşlarının *Hayrâbâd* seviyesinde bir eser yazmak ve öne sürdüğü iddiasını ispat etmesi yolundaki tekliflerini hiç tereddüd etmeden kabul eder ve *Hüsn ü Aşk* adlı eserini kaleme alır (Ayvazoğlu, 2017: 26).

Hüsn ü Aşk, 2041 beyitten ve altışar bentlik dört tardiyeden müteşekkil olup “*Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün*” kalıbıyla yazılmıştır. Eserde tasavvuf unsurlarının ön planda olmasının yanı sıra sayısız kültür, toplum, dil, estetik ve tarih meselesini de içinde barındırmaktadır. *Hüsn ü Aşk*'a bütüncül bir gözle bakıldığında onda sadece tasavvuftaki vahdet-i vücud düşüncesinin sembolik ve alegorik bir anlatımı yoktur. O klasik edebiyatın bütün meselelerine vakıf olan büyük bir sanatkârın Hint üslubunun etkisiyle altı aylık müthiş bir beyin fırtınası ile kaleme aldığı fantastik ve poetik yanının tasavvufi yanından hiç de geri kalmadığı bir şiir anıtıdır (Doğan, 2017: 15).

Gâlib, İslami bilgi disiplinlerini ve tasavvuf dâhil olmak üzere İslam kültürünün düşünce sistemini ve klasik edebiyatın bütün bilgi ve metodolojik birikimini kuşanmış bir şairdir. Şairin bu özelliklerinin yanı sıra çağının modern kültür, siyaset ve düşünce akımları ile çok yakından ilgilenen bir mütefekkir olduğu da anlaşılmaktadır. Şeyh Gâlib'in şiir üslubu felsefî yönelimi besleyen, hayal atını subjektif âlemin labirentlerinde koşturtan ve yenileşme arayışını kışkırtan bir yapıya sahiptir. Şeyh Gâlib'in *Sebk-i Hindî*'yi seçişi ve bu üslubu büyük bir samimiyetle

benimseyişi onun çok yönlü yaratıcı, üretken, daima orjinalin, yeninin ve ilerinin yanında yer alan karakterinin tezahürüdür (Doğan, 2017: 16).

Hüsn ü Aşk, Türk edebiyatında Kutadgu Bilig adlı eserden sonra mücerret kavramlarla yazılmış eserlerden biridir. Bu eserin en önemli özelliği, mesnevî tarzında yazılmış eserleri şiir yönünden aşma çabasıdır. *Hüsn ü Aşk*, klasik edebiyat estetiğinden ayrılmadan Sebki Hindî'nin etkisiyle eski mazmunları yenileyerek meydana gelmiş mükemmel bir eserdir. Şeyh Gâlib'in bu eseri günümüze dek önemini korumuş, yerli ve yabancı birçok araştırmacı tarafından olağanüstü bir eser olarak kabul edilmiştir (Okçu, 1999: 30).

Sebki Hindî'nin etkisiyle yazılmış olan *Hüsn ü Aşk* adlı eser incelendiğinde birçok çarpıcı benzetme ve imgeyi içerdiği görülmektedir. Bunlardan biri *Dîvân*'da da tespit edilmiş olan "âh-ı serd" terkidir. Bu terkip "Aşk'ın İnleyişi" bölümünde şu şekilde geçmektedir:

Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün

Dûzahda edince âh-ı serdi

Reşk-âver-i zemherîr ederdi (Hüsn ü Aşk, b. 1103)

"Aşk, cehennemde soğuk bir ah çekince karakışı kışkandıracak hâle getirirdi." Ah, âşğın aşk ateşi sebebiyle gönlünden çıkan bir duman olarak bilinir. Âşğın iç yangınından dolayı çektiği ahlar gökteki yıldızları, ayı ve güneşi dahi yakar. Şiirde ah, ateş kavramıyla ilişkilendirilir. Şair ise burada ahı cehennem soğukluğuyla işlemektedir.¹ Şeyh Gâlib ahı soğuk bir hissiyatla işleyerek bilinen anlama zıt bir anlam imlemiştir. Beyitte "âh-ı serd" terkinde dokunma duyusuna ait olan "serd" işitme alanına ait olan "ah" kavramını nitelemektedir. Böylelikle beyitte şair, tezat, sinestezi ve mübalağa sanatını bir arada kullanılarak çarpıcı bir anlamı meydana getirmiştir.

¹ Cehennemde çok soğuk zemherir azapları bulunduğu, "*Kimya-i Saadet*" ve "*Dürret-ül-Fahire*" kitabında yazılıdır. Buhari, Müslim, İbni Mace ve diğer hadis kitaplarında, yazın sıcaklığı sıcak cehennemin nefesinden, kışın soğukluğu da zemherir cehennemin nefesinden olduğu bildiriliyor. (Örneğin: *Buhari*, *Mevâkût*, 9; *Müslim*, *Mesâcid*, 185-187; *Tirmizî*, *Cehennem*, 9.) Reşahat kitabında deniyor ki: "Zemherir denilen soğuk cehennemin azabı çok şiddetlidir."

1.2.3. Şerh-i Cezîre-i Mesnevî

Yusuf Sîneçâk'ın *Cezîre-i Mesnevî* isimli eserine yaptığı şerhtir. *Cezîre-i Mesnevî*'nin altı cildinden mevzu ve mana bakımından uygun 100 beyit seçilerek hazırlanmıştır. Gâlib, baş tarafa 99, son kısma da 5 beyit ekleyerek onun şerhini yapmıştır (Okçu, 2011: 18).

1.2.4. Es-Sohbetü's-Sâfiyye

Trabzonlu Köseç Ahmed Dede'nin (v.1777) "*Et-tuhfetü'l-Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye*" adlı Arapça risalesine yine Arapça yazdığı talikâttan ibarettir. Şeyh Gâlib, Mevlevî adab ve erkânından bahsettiği bu eseri 1799 yılında kaleme almıştır. Ahmed Remzi Akyürek, 1942 yılında *es-Sohbetü's-Safiyye* adlı eseri *en-Nüshâtü's-sâfiyye fî Tercemeti's-Sohbeti's-Safiye* adıyla Türkçeye tercüme etmiştir. Bu tercüme İbrahim Kutluk tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi'nde neşr edilmiştir (Kalkışım, 1992: 17).

1.3. Sanatı

Şeyh Gâlib, klasik şiirin son büyük şairlerinden biridir. Klasik Türk şiiri yüzyıllar boyunca büyük şairlerin katkılarıyla gelişmiş ve XVIII. yüzyıla gelindiğinde Şeyh Gâlib'in sanat dehasıyla doruk noktasına ulaşmıştır (İpekten, 2018: 25).

Şairin sanat hayatına başladığı zaman edebiyat bilinçsiz bir taklitçilik içinde bocalamaktaydı. Dönemin şairleri öncekilerin şiirlerine nazireler yazarak onların eserlerini ezberlemekteydiler. Şeyh Gâlib, sanatının ilk yıllarında o da arkadaşları gibi nazireler yazmaya başlamıştır. Fakat bu durum onun için bir başlangıç olmuştur. Onun çıkış noktası eskiyi yinelememek kendi söylemiyle "hâyîde edâya el sunmamak" olmuştur (Yüksel, 1980: 95).

Şeyh Gâlib, önceki şairlerden farklı bir kişilikle ortaya çıkmıştır. Onun şiirinde hemen hemen büyük şairlerin özelliklerini yakalamak mümkündür. Hem tasavvuf hem de şiir anlayışında yol göstericisi Hz. Mevlânâ olmuştur. Onun şiirlerinde Fuzûlî'nin duygulu, hüznü ve lirik şiir anlayışının izleri vardır. Bazen Nedîm gibi coşkun ve neşelidir. Her ne kadar kendi için bir noksanlık saysa da Nedîm'e nazire yazmaktan kendini alıkoymaz. Şeyh Gâlib, kuruluğa ve öğüt vermeğe düşmeden

olgun ve anlamlı sözler söylemiştir. Bundan dolayı fikir anlayışı Nâbî gibi güçlüdür. Onun şiiri anlam derinliği ve hayal gücü bakımından Nâilî'nin şiir anlayışından bir eksikliği yoktur. Nâilî'nin şiir özelliklerinin çoğunu şairin şiirinde görmek mümkündür (İpekten, 2018: 7).

Şeyh Gâlib, XVII. yüzyılın önemli bir olayı olan Sebk-i Hindî'nin etkisiyle sanatını şekillendirmiştir. Şairin şiir anlayışı Hoca Neş'et'in önerisiyle Şevket-i Buhârî'yi okuyup incelemeğe başladıktan sonra olgunluğa erişmiştir. Şiirlerinde Şevket-i Buhârî'yi saygıyla anmış ve onu şiirde usta kabul etmiştir. Anadolu'da Şevket tarzını kendisinin icat ettiğini söylemiştir. Bu sebeple kendisine Şevket-i Rûm denilmiştir (İpekten, 2018: 27).

Şeyh Gâlib, kişisel bir üsluba sahip olan şairler arasında yer almaktadır. Onun şiirlerinin ince hayal ve yoğun mecazlı bir anlatıma sahip olması eserlerine “belirsizlik” havası vermektedir. Onun bu özelliklerine bakılarak “sembolist” diyenler olduğu gibi yeni bir şiir dili yarattığını da ileri sürenler vardır. Şairin şiirinin çağdaş sembolizmle ilgisi bulunmamaktadır. Fakat onun eserleriyle ilk kez karşılaşanların kendilerini sembollerin yoğun olduğu bir şiir dünyası içinde bulmaları kaçınılmaz bir gerçeklik olmuştur (Yüksel, 1980: 72).

Şeyh Gâlib'in şiiri Sebk-i Hindî'nin etkisiyle güçlü bir anlama sahiptir. Beyitlerdeki anlam derin bir yapıya sahip olduğu için kolay bir şekilde anlaşılmaz. Şeyh Gâlib, söylemek istediklerini çok girift bir mazmun örgüsü içinde işler. Teşbih, istiare, mecaz, tevriye ve telmih en çok kullandığı sanatlardır. Bu sanatlar sayesinde şair az sözle çok şey söylemiş ve şiirinin anlam derinliğine ulaşmayı güçleştirmiştir. Şairin şiirlerinde hayal unsurları çok fazla kullanılmıştır. Muhayyilesi çok güçlü bir şairdir. Hayaller çok renkli ve canlıdır. Soyut kavramlar üzerinde kurulmuştur. Şeyh Gâlib, soyut kavramlar üzerine dayandırdığı hayallerini somut kavramlarla birleştirmiş ve böylece teşhis ederek canladırılmıştır (İpekten, 2018: 28-29).

1.3.1. Şeyh Gâlib'in kendi üslubu hakkındaki görüşleri

Şeyh Gâlib, eserlerinde sanatı hakkında bilgi vermenin yanı sıra “şiir ve şair” hakkında poetik değerlendirmeleri bulunmaktadır. Şair, eserlerinde şiirin tanımını bir kilim gibi ilmik ilmik dokur. Bir resmi tamamlar gibi parça parça verir. Her şeyden

önce sözü Allah'ın armağanı olarak görür. Bu armağana layık olan insandır. Şiir; bir mucize, dil; kılıç, kâğıt; ise peygamber olarak düşünülmüştür. Güzellik ülkesi ancak bu araçlarla fethedilir (Kaplan, 2007: 456).

Şeyh Gâlib, şair olacak kişide dert ve üzüntü bulunması gerektiğini ifade etmektedir. Şair olacak kişinin sevgilinin yanağına ve dudağına tenezzül etmeyip “görülmedik gül” açmalıdır. Şair, çıktığı bütün yollarda koştuktan sonra “hayal şahini” şiir ceylanını avlamalıdır. Şair dedikodularla uğraşmamalı, “fikir” şarabının denizine dalarak inci çıkarabilmelidir. Aksi halde kaş göz kelimelerini bir araya getirerek, yerli yersiz Arapça kelimeleri kullanmak şairlik olmadığını ifade etmiştir (Kaplan, 2007: 456).

Şeyh Gâlib, *Dîvânı*'nda benimsediği Hint üslubunun birçok önemli kavramını açıklamıştır. Bu kavramların en önemlilerinden biri olan mana şairin üslubunda çok önemli bir yer teşkil eder. Şair mana kavramına değinirken öncelikle manaya ulaşma yolunu açıklamıştır. Şair der ki, mana semtinin doğru yolundayım, söz yolunda mazmunun rehberliğine uymuşum ifadeleriyle hedeflediği manaya mazmunla ulaşabileceğini vurgulamaktadır:

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Gâlib hulâsa râst-rev-i semt-i manîyim

Râh-ı suhanda rehber-i mazmûna uymuşum (Şeyh Gâlib, G. 206/6)

Dîvân'da üslubun bir gereği olarak yeni mazmun icat etme özelliği açıklanmıştır. Şair, gönül arayan ince ruhlar gibi mazmun ülkesini aldığını ve yeni düzenlemelerle yeniden inşa ettiğini söylemektedir. Yeni mazmunların meydana gelmesi için eski mazmunların düzenlenmesi bir nevi eski mazmunların yeni anlamlarla işlendiği sonucunu vermektedir:

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Aldım tamâm kişver-i mazmûnu söz budur

Verdim nizâm-ı hükmünü dil-hâh-ı cân gibi (Şeyh Gâlib, K. 13/14)

Şeyh Gâlib'in üslubunda “hayal” önemli bir yere sahip olurken Sebki Hindî'nin etkisiyle adeta muhayyilenin şairi durumuna gelmiştir. Eserlerinde

“hayal” kavramının önemine birçok yerde değinmiştir. Şair, bir beytinde “ince hayalin” nasıl olması gerektiğini açıklamaktadır. Şaire göre hayal, gül kokusunu rakıya benzeyen ipekten süzüp naz sarhoşunun taze dimağına vermektir. Bir nevi şairin ince muhayyilesi rakıya benzeyen kumaştan gül kokusunu süzerek naz sarhoşunun nazik dimağına tesir edebileceğini açıklamaktadır:

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Bûy-ı gül harîr-i arakdan süzüp hayâl

Versin o mest-i nâza ki nâzûk dimâğı var (Şeyh Gâlib, G. 60/5)

Dîvân'da üslubun diğer önemli bir özelliği olan “mânâ-yı bîgâne”nin nasıl meydana geldiği açıklanmaktadır. Şaire göre Ney'in alışılmadık anlamı kalemin lafzına gelse Cebrail'in nefesi Meryem'e şekil olmaktadır. Şair, ney'in alışılmadık nefesini Cebrail'in nefesine benzetmektedir. Kalemin lafzına gelen anlam ise Hz. Meryem'e şekil olan Hz. İsa'ya delalet etmektedir. Cebrail'in nefesi alışılmadık bir nefes olduğu için alışılmadık bir varoluşu meydana getirmiştir. Bir nevi şaire göre ney'e alışılmışın dışında yeni bir zihin, fikir, hayal ve mana gibi özelliklerle üflendiğinde kalem lafza gelecek ve alışılmadık bir manayı doğuracaktır:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Kâlib-ı Meryem olur hem-dem-i Rûh-i Cibrîl

Gelse lafz-ı kaleme manî-i bîgâne-i ney (Şeyh Gâlib, G. 304/5)

Şeyh Gâlib'in üslubunda fikir önemli bir özelliktir. Özellikle geleneğin bazı mazmunları şairin anlam dünyasında yeni fikri, düşüncüyü sembolize ederek kullanılmıştır. Şair der ki; kalemimin Hızır divanın zeminini yeşertmeseydi fikir cennetinin gülleri yeşeremezdi. Bu ifadelerden anlaşıldığına göre fikir konusunun şairin kalemiyle yeşermektedir:

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gülleri Gâlib yeşermezdi behişt-i fikretin

Etmeseydi Hızr-ı hâmem arsa-i dîvânı sebz (Şeyh Gâlib, G. 108/13)

Bir başka beyitte şair, “hayal, renkli lafız ve fikir” kavramlarını bir arada işleyerek Sebk-i Hindî'nin özelliklerine dikkat çekmiştir. Şaire göre gülün ancak

hayal dolu beyitlerde renkli lafızlara ulaşabileceğini, fikrin gül bahçesinde açan gülün ancak güzel olabileceğini belirtmektedir:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Lafz-ı rengîn olur ebyât-ı hayâl üstüne gül

Hôş gelir gülşen-i fikretde nihâl üstüne gül (Şeyh Gâlib, G.197/1)

Şeyh Gâlib'in üslubunda soyut anlam önemli bir yer teşkil eder. Özellikle soyut kavramları somut kavramlarla birleştirerek renkli ve çarpıcı hayalleri meydana getirmiştir. Şaire göre yüksek, değerli olan mana ancak soyut bir manadır. Hz. İsa'nın tasviri ancak puthanede kalmıştır. Bu ifadelerden anlaşıldığına göre gerçek mananın ancak tasvir edilemeyen olduğunu göstermektedir:

Mef'ûlü mefâilün mef'ûlü mefâilün

Bâlâ-rev olan ancak ma'nâ-yı mücerreddür

Tasvîri Mesîhânın büt-hânedede kalmışdur (Şeyh Gâlib, G. 59/2)

Şeyh Gâlib'in üslubunda dikkat çeken diğer bir özellik renk ve kokudur. *Dîvân*'da renk ve koku değişik imge ve anlamları meydana getirmektedir. Şair birçok sembolik ifadeyi renk ve koku sembolizmi için kullanır. Şaire göre sevgilinin ayva tüylerinden kasıt sümbülün hoş kokusunun döküntüsünü anlatmaktır. Dudak ise şarap neşesinin renginin dalgasından söz etmek içindir. Bir nevi şairin şiirinde sümbül kokuyu, dudak ise rengi sembolize etmektedir:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Hat degil rîze-i bûy-ı hôş-ı sümbüldür

Leb degil mevce-i reng-i tarab-ı müldür bu (Şeyh Gâlib, G. 271/1)

Şair, üslubundaki renk ve koku özelliğini *Hüsn ü Aşk* adlı eserinde “Kendi Önderini Anış” bölümünde şu şekilde işlemektedir. Şairin kaleminin dili susmuş, binlerce dert ve üzüntü dalgası coşmuş, “kîl ü kâl”den dolayı yorgun düşmüş ve artık hayalinin renk ve kokuyla uğraşmayı bıraktığını söylemektedir. Bu ifadeler şairin muhayyilesinin renk ve kokudan oluştuğuna dikkat çekmektedir:

Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün

Kalmışdı zebân-ı hâme hâmûş

Kılmışdı hezâr mevc-i gâm cûş (Hüsn ü Aşk, b. 159)

Mef'ûlü mefâ'ilü fe'ûlün

Gelmişdi kelâl güft u gûdan

Geşmişdi hayâl reng ü bûdan (Hüsn ü Aşk, b. 160)



2. ŞEYH GÂLİB DÎVÂNI'NDA SEBK-İ HİNDÎ İZLERİ

2.1. Yeni Hayal

Sebk-i Hindî'de yeni bir hayal ya da mazmun meydana getirmek önemli bir özellik olarak kabul edilmektedir. Şairler, yeni hayal ve anlama ulaşma konusunda belirli teknikleri kullanmışlardır. Bu teknikler arasında geleneğin mazmunlarını yeni benzetmeler ve alışılmadık hayallerle işlemek yer almaktadır (Babacan, 2008: 295). Şeyh Gâlib, *Dîvânı*'nda geleneğin birçok mazmun ya da teşbih mekanizmasını yeni benzetmelerle alışılmadık anlamları meydana getirecek şekilde işlemiştir. Bu bağlamda tespit edilen örnekler değerlendirildiğinde tematik sınıflandırmalar ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı tespit edilen örnekler daha iyi anlaşılması için belirli başlıklar altında incelenmiştir.

2.1.1. Sevgiliye dair yeni hayaller

Şeyh Gâlib, *Dîvânı*'nda sevgilinin güzellik unsurlarını yeni benzetmeler ve alışılmadık hayallerle Şu şekilde işlemektedir:

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Hüsnün basıldı nâ'ire-i ceng-i hod-be-hod

Tutdu siyâh Şu'le der-i zeng-i hod-be-hod (Şeyh Gâlib, G. 37/1)

"(Ey sevgili!) Güzelliğın kendi savaşının ateşiyle basıldı. Kendinin kir pasında siyah bir alev tutuğutu." Beyitte Şair, sevgilinin hüsnünü temsil eden yüzün bir savaşa girdiğini hayal etmektedir. Zeng, kir pas anlamında olup sevgilinin ayva tüyleri kast edilmektedir (açık istiare). Sevgilinin yüzündeki ayva tüyelerinin savaşa tutuğuması ve "siyah bir alev" ortaya çıkması alışılmadık bir hayaldir. Sevgilinin yüzü siyah bir alev olarak hayal edilmesi ayva tüyelerinin siyah renkli olmasının yanı sıra ateşin renginin sıcaklığa dair değişmesi bilgisini hatırlatmaktadır. Ateş ilk yandığında kırmızı, sıcaklığı biraz daha artığında beyaz, daha da yükseldiğinde siyah rengini almaktadır. Gelenekte sevgilinin yüzü kırmızı bir renge sahip olup ateşi andırmaktadır. Şairin burada ayva tüyelerini savaşa tutuğturup sevgilinin yüzündeki kırmızı ateş imajını siyah bir renkle anlatması yeni bir manayı meydana getirmiştir.

Bir nevi şair, sevgilinin kırmızı renkli yüz imajının siyah bir renge büründüğünü ifade etmektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Nârgil lebinde hem-dem olup âb u âteşe

Açıldı gonca gibi dil-i teng-i hod-be-hod (Şeyh Gâlib, G. 37/5)

“(Ey sevgili!) Nargil, senin dudağındaki su ve ateşle dost olup daralmış gönlünü gonca gibi açtı.” Klasik şiirde sevgilinin dudağının ateş, kan, sürh, kan içiçi gibi özelliklerinin yanı sıra gonca, gül, âb-ı hayât, kevser olduğu bilinmektedir. Şiirde sevgilinin dudağı âb-ı hayat ve kevser ile “su”yu, lâl gibi kırmızılığı ile “ateş”i sembolize etmektedir. Sevgilinin dudağı gonca gibi kapalı olup içinde binlerce sırrı barındırmaktadır.

Beyitte, nargil kelimesi Hindistan cevizi anlamına gelmektedir. Eskiden insanların içi sıvıyla dolu olan Hindistan cevizinin üzerinde meyve kabuklarını yakarak bir pipet yardımıyla çektiği/içtiği bilgisi vardır. Daha sonraları nargil (Hindistan cevizi) kelimesinin “Hindistan cevizinden meydana gelen” nargilenin yaygınlaşmasına sebep olduğu söylenilmektedir (Çağlak, 2018: 69). Nargile, tömbeki denilen bir cins tütünün dumanının sudan geçirilerek içilmesini sağlayan araç anlamına gelmektedir. Bir çeşit tütün içme aracı olduğu için belirli aşamalara sahiptir. Bu tütünün içilmesi için nargile şisesinde su, tütünün yanması için kömürün olması gerekir. Beyitte, nargil kelimesiyle su ve ateş kavramının kullanılması burada bir nevi tütün içme aracı olan nargile kast edilmektedir.

Şair, nargile şisesindeki su ve ateş özelliğini sevgilinin dudağındaki su ve ateş sembolüyle özdeşleştirmiştir. Sevgili nargile hortumunu ağzına götürmüş dudak ve nargiledeki su ve ateş imajı bu şekilde dost olmuştur. Nargile hortumu ağza götürüldüğünde içindeki havayı çekmek için dudak kapalı olup tıpkı bir goncayı andırmaktadır. Dudağın gonca gibi kapalı olması içindeki sırlardan dolayı bir ruh daralması yaşadığı anlatılmaktadır. İkinci mısradaki sevgili nargileden çektiği dumanı dışarı salınca kapalı olan gonca dudağı açılır ve bir iç ferahlaması yaşar. Bir nevi sevgili içindeki sırları dışarıya salmaktadır. Beyitte sevgilinin kapalı gonca dudağından dolayı bir “ruh daralması” yaşadığının ifade edilmesi yeni bir hayalin

ortaya çıkacağıının haberini vermiştir. Bu hayal sevgilinin gonca dudağını günlük hayata dair bir materyalle özdeşleştirilerek feraha kavuşması olmuştur. Gelenekte sevgilinin dudağı “müher-i Süleymân, yakut, lâl” gibi değerli benzetmelerle anlatılmıştır. Fakat burada çok fazla değeri olmayan nargile şişesiyle işlenmesi sevgilinin dudağının konum itibariyle bir düşünüş yaşadığını göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Mektebde ağzı misk kokar tıfl-ı turre kim

Zülfünden ilm-i sihr için âheng-i çîn eder (Şeyh Gâlib, G. 62/6)

“Turre çocuğu okulda ağzı misk kokar (ama) zülüften sihir ilmini öğrenmek için büklüm büklüm teraneler söyler.” Zülf, yüzün iki yanından sarkan saç, turra ise alın saçı ve kıvrıkcık saç lülesi anlamındadır (Devellioğlu, 2016: 1297-1391). Ağzı miski; nişasta, şeker, kitre, misk ve gül suyu karışımından oluşan bir lokum türüdür. Şekerin çok değerli olduğu dönemlerde çocukların şekere olan düşkünlükleri sebebiyle onlara verilen bir çeşit lokumdur (Şentürk, 2016: 144). Klasik Türk şiirinde sevgilinin güzellik unsurları arasında olmazsa olmaz saç gelmektedir. Şiirde sevgilinin saçının sembolize ettiği anlamlara bakıldığında şekil itibariyle yılan, âşıkların aklını başlarından alması hasebiyle sihirbaz ve hilebâz, güzel kokusuyla misk ü anber, renginden dolayı ise bir Hindû'dur.

Beyitte şair, turreyi alışılmışın dışında mektep çocuğuna benzetmiştir. Bu mektep çocuğunun ağzı misk kokar ama zülüften sihir ilmini öğrenmek için büklüm büklüm teraneler söyler. Turrenin burada büklüm büklüm teraneler söylemesi gizli bir manaya delalet etmektedir. Bu manayı çözmek için saçın sembolik anlamları ile yapılan benzetmelerin izini takip etmek gerekir. Beyitte turre küçük bir mektep çocuğu olup karşısındaki zülfü yani yılanı etkilemek için büklüm büklüm teraneler söylemesi “yılanbâzlık mazmununa” işaret etmektedir. Yılanbâzlık genellikle Hint kültürüne ait bir gelenektir. Sevgilinin sembollerinden biri de Hindû'dur. Muhtemelen buradaki turre Hintli küçük bir çocuğu temsil etmektedir.² Turre, Hintli küçük bir çocuk olup müzik eşliğinde zülfü yani yılanı söylediği teranelerle

² “Yüzleri böyle kararmazdı eger ey mâh-rû/Âfitâba tapmayaydı turra-i Hindûların” (Bâki, G. 253/3). Turrenin Hindû olduğunu söyleyen Bâki, Şeyh Gâlib'in turreyi Hindû sembolüyle kullanabileceğini desteklemektedir.

kandırması beyitte tabloyu andıracak bir manayı meydana getirmektedir. Ayrıca beyitte şairin sevgilinin bütün saç özelliklerinin bir arada kullanması yoğun bir anlamı meydana getirmiştir.

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Nûrdan hayme-i hazrâ-yı Hudâdur perçem

Âlem-i hüsne sebz-gûn-ı semâdur perçem (Şeyh Gâlib, G. 220/1)

“Perçem, nurdan (yapılmış) Allah’ın yeşil çadırıdır (ki) güzellik âlemine yeşil renkli bir sema (olmuştur.)” Beyitte şair, sevgilinin perçemini nurdan yapılmış Allah’ın çadırına benzetmektedir. Çadırdan kasıt gökyüzüdür. Saçta insanın tepe noktasında bulunduğu için gökyüzüne benzetilmiştir. Burada gökyüzü yeşil bir renkle anlatılması eski Türk inanışında gök; “yaşıl kök” olarak tanımlandığı bilgisini hatırlatmaktadır. Yûsuf Hâs Hâcib *Kutadgu Bilig* adlı eserinde “yağız yer, yaşıl kök” şeklinde bir ifadesi vardır. Böylelikle kâinat “kara yer, yeşil gök” olarak algılandığı anlaşılmaktadır. İslamiyetle birlikte yeşil rengin, Hazret-i Peygamber'in üç sancağından birinin rengi olarak ayrıca manevi bir anlam kazandığı ve Müslüman Türklerin hayatında müstesna bir yer işgal ettiği de bilinmektedir. Osmanlılarda bunun etkisi yeşil renkli sancaklara sahip olmalarından anlaşılmaktadır (Genç, 1997: 1090-1093).

Beyitte şair, güzellik estetiğinin en önemli unsuru olan sevgilinin saçını yeşil renkli bir sema halinde tasavvur etmesi alışılmadık bir hayaldir. Malumdur ki, geleneğe sevgilinin saçları siyah bir renge sahiptir. Şair, geleneğin siyah saç sembolünü yeşil bir renkle anlatması yeşilin bazı tonlarının siyah renkten elde edildiği bilgisini hatırlatmaktadır (Akyüz, 2014: 381). Buna göre şairin geleneğin siyah ve küfür saç imajından imanın bir sembolü olan yeşil rengi hayal etmesi bilinen anlamlara zıt bir mana imlediğini göstermektedir

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Sırma püskülleridir târ-ı nigâh-ı uşşâk

Sebz-pûşîde-i mir'ât-ı tahayyüldür zülf (Şeyh Gâlib, G. 161/3)

“Zülf, hayal aynasının yeşil örtüsüdür. Âşıkların bakışının iplikleri (bu örtünün) sırma püskülleridir.” Beyitte şair, sevgilinin saçını yeşil bir örtüye benzetmiştir.

Yeşil bir örtüye benzeyen saç, hayal aynasını örtmektedir. Hayal aynasından kast edilen mana sevgilinin yüzüdür. Sevgilinin ayna gibi olan yüzünü yeşil örtülü saç örtmektedir. Yeşil örtülü olan saçta âşıkların bakışının iplikleri sırma püsküller olarak değerlendirilmesi ince bir hayaldir.

Beyitte sevgilinin saçını yeşil bir renge benzetilmesi renk sembolizmi kullanılarak birçok mananın meydana gelmesine sebep olmuştur. Yeşil renk; doğa, tazelik ve insan gözü için en sakinleştirici, iyileştirici ve ağrı giderici gibi özellikleri vardır (Akkın vd., 2004: 3). Beyit, bu özellikler bağlamında incelendiğinde sevgilinin saçının yeşil bir renkle anlatılması bu hayalin yeşilliğin tazeliğinde ve yeniliğinde olduğunu göstermektedir. Beyitte âşıkların bakışları yeşil örtülü saçın sırma püskülleri olarak değerlendirilmesi yeşil renk ve göz ilişkisine dikkat çekilmiştir. Âşıkların gözü yeşil renkli saçta olması yeşil rengin gözü sakinleştirmesi özelliğinden dolayı âşıkların da sakin bir kişiliğe sahip olabileceklerini göstermektedir. Bu da geleneğin siyah saçın âşıklar üzerinde yarattığı huzursuzluk manasına zıt bir anlam imlediği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

2.1.2. Âşığa dair yeni hayaller

Şeyh Gâlib, *Dîvânı*'nda âşık karakterini geleneğin çizgisi dışında alışılmadık benzetmeler ve hayallerle yeni anlam dairesi içerisinde şu şekilde işlemektedir:

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Hazer kim tîr-i âhım degmeyeydi zülf-i dildâra

Havâlanmış harîm-i sîneden pertâb göstermiş (Şeyh Gâlib, G. 138/3)

“*Ahımın kılıcının sevgilinin saçına değmediğinden dolayı kork, (zira) göğsümün içinden havalanarak uzağa sıçradığını gösterir.*” Klasik şiirde sevgilinin kirpiği, gamzesi ve cevri ü cefası âşık üzerinde bir kılıç etkisi yaratır. (Pala, 2014: 269). Beyitte sevgilinin saç güzelliği âşık üzerinde kılıca benzeyen ahları meydana getirmektedir. Âşık, göğsündeki kılıca benzettiği ahları sevgiliye fırlatmaktadır. Fakat kılıca benzeyen ahlar sevgiliye değmemiş, uzağa düşmüştür. Bu ahlar sevgiliye değseydi onu yerle bir edebileceğini göstermektedir. Buna göre gelenekteki sevgilinin cevri ü cefasına razı olan âşık tipinin değişerek gerektiğinde sevgiliyle hesaplaşabileceğini göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Âyînedâr-ı sûret-i bî-dâd-ı tîğ-i nâz

Âh u enînini siper-i âhenîn eder (Şeyh Gâlib, G. 62/7)

“Naz kılıcının adaletsiz suretinin ayna tutucusu ah ve inlemelerini demirden bir siper yapar.” Beyitte “âyînedâr-ı sûret-i bî-dâd-ı tîğ-i nâz” terkibi üslubun önemli özelliklerinden biri olan zincirleme bir terkiptir. Bu terkipte naz kılıcının adaletsiz suretinin ayna tutucusu cümlesi âşığı ifade etmektedir (açık istiâre). Gelenekte sevgili adaletsiz ve merhametsiz olup kılıca benzeyen kirpiklerini âşığın kalbine saplamaktadır. Âşık bu durumdan rahatsız olmaz bunun aksine sürekli sevgilinin kılıca benzeyen bakışını arzulamaktadır. Burada âşığın kalbine saplanmış olan kılıçların meydana getirdiği ah’lar “demirden bir siper” olmuştur. Âşığın ah’ları demirden bir siper yapması sevgiliye karşı savunmaya geçtiğini göstermektedir.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Tâ edince hatt-ı la'lin nev-bahâr-ı câmı sebz

Hûn-ı eşk etdi zümürüd-rîze-veş müjgâni sebz (Şeyh Gâlib, G. 108/1)

“Dudağının ayva tüyleri, canın yeni baharını yeşillendirinceye kadar gözyaşı kanı zümürüd döküntüsü gibi kirpikleri yeşillendirdi.” Beyitte âşık, sevgiliye sitem ederek ayva tüyelerinin can baharını yeşillendirmediğini söylemektedir. Âşık, sevgilinin ayva tüyelerinin hayaliyle kanlı gözyaşı dökerek kirpiklerini yeşillendirmektedir. Burada kırmızı gözyaşının kirpikleri zümrüt gibi yeşillendirmesi ince bir hayaldir. Zira renk simgeçiliğinde yeşil rengin meydana gelmesi için siyah ve kırmızı benekler dairesinden geçmesi gerektiği bilgisi bulunmaktadır (Yıldırım, 2006: 133). Bu bilgiden hareketle âşığın siyah kirpikleri ile kırmızı gözyaşı bir araya gelerek yeşil rengin meydana gelebileceği şairane bir hayalle anlatılmaktadır. Âşığın kirpikleri şekilsel olarak bu şekilde yeşillenmesinin yanı sıra anlamsal olarakta bir yeşillenme ve tazelenmeden söz edilebilir. Âşık sevgilinin ayva tüyelerinin hayaliyle sürekli kırmızı gözyaşı döker. Bu kırmızı gözyaşları onun maddi yapısından arınmasına sebep olmaktadır. Âşığın maddi yapısından arınması kirpiklerinin yeşillenmesine sebep olur. Bunun sonucunda da âşık yeniden var olup tazelenmektedir.

2.1.3. Gül ü Bülbüle dair yeni hayaller

Klasik Türk şiirinde “gül ü bülbül” mazmunu alegorik aşk macerasında önemlidir. Şair, bu mazmunları kalıplaşmış sembolik ifadelerin dışında yeni benzetmelerle şu şekilde işlemektedir:

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Çemende ruhsât-ı dîger verirse uşşâka

Figânı gonca edip nâz-ı hüsnü bülbül eder (Şeyh Gâlib, G. 102/4)

“Çemende âşıklara başka bir ruhsat veri(li)rse gonca feryat eder bülbül (ise) güzellik nazı eder.” Beyitte şairin çemende farklı bir ruhsatın olmasından bahsetmesi yeni bir üslubu kast edebileceğini göstermektedir. Yeni üslupta gonca feryat ederken bülbül ise naz etmektedir. Böylelikle geleneğin naz ve niyaz makamı değişerek mazmunlar yeni hayallerle ortaya çıkmaktadır. Şair, böylesi bir anlamı *Hüsn ü Aşk* adlı eserinde “Sevgililerin Keyfiyetinden Bir Haber” bölümünde şu şekilde işlemektedir:

Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün

Var eyle o gülşeni tahayyül

Pervânesi gül çerâğı bülbül (Hüsn ü Aşk, b. 385)

“Var şimdi pervanesi gül, çerâğı bülbül olan gül bahçesini hayal et.” Gelenekte gül ve çerâğ sevgiliyi, bülbül ile pervane aşığı sembolize eder. Burada pervanenin güle; çerâğın ise bülbüle benzetilmesi mazmunlar arasındaki “naz ve niyâz” makamının değiştiğini göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Efsûn-ı âh-ı bülbül imiş künc-i gülşenin

Oldu küşûde dahme-i nîrengi hod-be-hod (Şeyh Gâlib, G. 37/6)

“Bülbülün ahının tılsımı gül bahçesinin köşesinde kendi kendine tılsımlı bir türbe oldu.” Beyitte şair, gül bahçesindeki bülbülün ah ve inlemelerini tılsımlı, büyümlü bir şekilde hayal etmektedir. Bülbül ah ederek kendini yok etmiştir. Kendi kendini yok eden bülbülün ahı, gül bahçesinin bir köşesinde “tılsımlı bir türbe” olmuştur. Beyitte bülbülün en önemli imajı olan ahın gül bahçesine gömülmesi alışılmadık bir hayaldir. Çünkü gelenekte bülbül ah ve inlemeleriyle var olagelmıştır. Burada

bülbülün ahının bir türbe olması onun yeni bir manada ortaya çıkacağıının haberini vermektedir.

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Gerekdür encümen-i aşka bî-dilân-ı hâmûş

O bezme bülbül-i âteş-sürûd pervâne (Şeyh Gâlib, G. 285/2)

“Aşk topluluğuna suskun gönülsüzler gerekir. Böylesi bir topluluğa ateş nağmeli bülbül pervane gibidir.” Şiirde bülbül, şakıyışlarıyla ağlayıp inleyen durmadan sevgilinin güzelliklerini anlatan ve ona aşk sözleri arz eden bir âşığın sembolüdür. Bazen âşığın kendisi bazen canı bazen de gönlü olur. Beyitte şair, ağlayıp inleyen değil hâmûş olan âşıkları hayal etmektedir. Bundan dolayı şakıyışlarıyla ün salmış bülbülü pervaneye benzetmektedir. Pervane sessiz ve kendini ateşte yok ettiği için canı ve gönlü olmayıp suskun gönülsüz olarak değerlendirilmiştir. Burada ateş nağmeli bülbülün pervaneye benzetilmesi şiirdeki imajına zıt bir anlam imlenerek yeni bir hayal ortaya çıkmıştır. Bu hayali üslubun önemli temsilcisi Fehîm-i Kadîm şu şekilde işlemektedir:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Bülbül-i beste-leb-i gülşen-i tecrîd oldum

Murğ-ı bismil-şüdeyem berg ü nevâdan geçdüm (Fehîm-i Kadîm, G. 218/3)

“Ben her şeyden elini (eteğini) çekmiş gül bahçesinin ağzı bağlı bülbülüym (şimdi) ses ve ahenkten vazgeçerek boğazlanmış bir kuşum.” Beyitte şair, bülbülün gül bahçesinden soyutlandığını söylemektedir. Gül bahçesinden soyutlanan bülbül, ses ve ahenkten de soyutlanmıştır. Bundan dolayı boğazı kesilmiş bir kuş imajında ortaya çıkmıştır. Fehîm-i Kadîm ile Şeyh Gâlib'in bülbülü hâmûş olarak hayal etmeleri alışılmadık yeni anlamlara işaret etmektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Ehl-i hüner müsâdif-i re'y-i münîridür

Gösterdi şem'i bülbül-i hâmûşa mâhtâb (Şeyh Gâlib, K. 12/18)

“Hüner ehli (olanlar ancak) parlak bir düşünceye tesadüf edenlerdir. (Onlar) mumu, suskun bülbüle parlak bir mehtap olarak gösterdiler.” Beyitte şair, hüner ehlinin parlak bir düşünceye tesadüf etmesini renkli ve ince bir mana anlamında

kullanmıştır. Renkli ve ince manaya tesadüf eden hüner ehli, mumu suskun bülbüle mehtap olarak göstermiştir. Burada mum mehtaba benzetilmiş ve bülbül bu mehtaba meftun olmuştur. Yeni üslupta bülbül pervane meşrep imajındadır. Bundan dolayı şair, bülbüle gül değil mehtap gibi parlak olan mumun gerektiğini ifade etmektedir. Bir nevi gelenekteki “şem ü pervâne” imajı burada “şem ve bülbül” arasında şekillenerek anlatılmıştır.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gonca yeter şu'lesi pervâneye

Hak yetire bülbülü gülzârına (Şeyh Gâlib, TC. 1/35)

“Pervaneye goncanın alevi yeter. Gül bahçesinin bülbülüne (artık) bakılmaz.” Beyitte şair, goncayı muma benzetmiştir. Muma benzeyen goncanın kıvılcımı pervaneye yetebileceğini söylemektedir. Bundan dolayı gül bahçesinin bülbülüne artık gerek duyulmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu benzetmeler dairesinde geleneğin “gonca ve bülbül” mazmunu “gonca ve pervane” arasında şekillenmiştir.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Kirm-i şeb-tâb edemez cevân bu âteş-hânede

Bülbülândur gülşen-i germiyyetin pervânesi (Şeyh Gâlib, G. 307/8)

“Gecenin aydınlığına (meftun olan) böcek bu ateş-hanede dolaşamaz. (Çünkü) sıcak gül bahçesinin pervanesi bülbüllerdir.” Beyitte şair, gecenin aydınlığına meftun olan böcek ifadesiyle pervaneyi kast etmektedir. Pervanenin artık ateşhanede dolaşamayacağı için ateşe benzeyen gül bahçesinin pervaneleri bülbüller olarak görülmektedir. Böylelikle geleneğin “şem ü pervâne” ilişkisi ters yüz edilerek “gül bahçesi ve bülbül” arasında işlenmektedir.

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Hûn-çekân eyleye dek gonca-i nezzâremizi

Geçdi ol şu'le-i pervâne-feşân n'olsun bu (Şeyh Gâlib, G. 269/3)

“Bakışımızın goncası kan damlatıncaya kadar pervane saçan alev gelip geçti (buna) daha ne olsun.” Beyitte “gonca-i nezzâremiz” (bakışımızın goncası) tamlaması bir isim tamlamasıdır. Muhtemeldir ki, âşıkların kanlı gözyaşlarıyla boyanmış bir goncadan bahsedilmektedir. Kanlı gözyaşlarıyla boyanmış olan goncadan verilen kan

geri alınmak istenmektedir. İkinci mısradaki ise pervane saçan bir alevden bahsedilmektedir. Bilindiği gibi gelenekte pervane alevin etrafında kendini yok eden bir âşığı temsil eder. Burada ise alevin pervane saçması geleneğin vuslata ermiş pervanelerinin geri döndüğünün anlamını vermektedir.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Bir çerâğân-ı hakîkâtür ki dâğ-ı sînemiz

Bülbül ü pervâne etfâl-i debistândur bize (Şeyh Gâlib, G. 300/6)

“Göğsümüzün yarası (öyle) bir hakikat ateşidir ki, bülbül ve pervane bize okul çocuklarıdır.” Edebiyatta bülbül ve pervane aşk oyununun iki önemli karakteridir. Beyitte şair, bülbül ve pervaneyi iki mektep çocuğuna benzetmiştir. Şair, burada göğsünün üzerindeki yaraları bülbül ve pervaneden üstün tutmaya çalışmaktadır. Beyitte şairin bülbül ve pervaneyi iki mektep çocuğuna benzetmesi masum bir benzetme değildir. Bir nevi geleneğin aşk macerasının çocuk oyununa dönüştürülmüş olabileceğini göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Her gonca hem-çü murğ-ı şeb-âvîz-i hûn-nisâr

Bu gülşeni terâne-i Mansûr kaplamış (Şeyh Gâlib, G. 133/4)

“Her gonca kan saçan şeb-âvîz kuşu gibidir. (Bundan dolayı) bu gül bahçesini Mansûr'un nağmeleri kaplamış.” Şiirde gül bahçesi ve gonca birlikteliği işlendiğinde şüphesiz ki akla bülbül de gelmektedir. Bu beyitte gül bahçesi, gonca ve bir kuş hayali vardır. Fakat buradaki kuş bülbül değil şeb-âvîz kuşudur. Şeb-âvîz, geceleyin ağaç dallarına asılarak sabaha kadar feryat eden ve sesinden “yâ Hakk” söylediği anlaşılan bir kuş türüdür. Bu kuş feryadından dolayı boğazından bir damla kan gelmedikçe susmazmış (Şu'ûrî, 2019: 2379). Mansûr, aşkı uğruna idam edileceği zaman bileklerinden akan kanların Kelime-i Tevhîd söyleyerek taşıdığı rivayet edilmektedir. Taşan kanlar Dicle nehrine kadar ulaşmış ve civardaki bitkiler bu kandan nasibini alarak “Kelime-i Tevhîd” i söylemeye başlamıştır (Pala, 2014: 186). Beyitte şair, goncayı şeb-âvîz kuşuna benzetmiştir. Bu benzetmede gonca, şeb-âvîz kuşu gibi ağacın dalına asılarak kan saçmaktadır. Beyitte goncanın ishak kuşu gibi kan saçması Mansûr'un kanına boyandığı anlamını vermektedir. Bundan dolayı

Mansûr'un teranelerini söylemektedir. Burada goncanın Mansûr'un teranelerinden kast edilen anlam "enel- Hakk" ifadesidir ki, şair bunu şeb-âvîz kuşunun "yâ Hakk" ifadesiyle ilişkilendirmiştir. Bütün bu anlamlar değerlendirildiğinde goncanın şeb-âvîz kuşuna benzetilerek Mansûr'un teranelerini söylemesi âşık imajında olduğunu gösterir. Böylelikle gelenekteki sevgiliyi sembolize eden goncanın yeni bir manada işlendiğini göstermektedir.

2.2. Aşırı Mübalağa ve Hayalcilik

Mübalağa, anlatımı çarpıcı hâle getirmek, muhatabı etkilemek, yanıltmak veya ikna etmek için başvurulan en yaygın söz sanatlarından biridir. Mübalağa klasik belagat kitaplarında tebliğ, igrak ve gulûv olarak üçe ayrılmaktadır. Mübalağa akla ve göreneğe uygun ise tebliğ, yalnızca akla uygun ise iğrâk, her ikisine uygun değilse gulûv adını alır (Coşkun, 2014: 160).

Mübalağa sanatı, Sebk-i Hindî şairlerinin bir icadı olmayıp her şiir ekolü gibi klasik şiirde de başlangıçtan beri beğeniyle kullanılan bir sanattır. Sebk-i Hindî denilince akla mübalağa sanatının gelmesinin sebebi yeni orijinal ve ince hayallerin yakalanması içindir. Mübalağa sanatını ortaya çıkaran temel şey ise aşırı hayalciliktir. Sebk-i Hindî şairleri mübalağanın yanına bazı nitelikler katarak kendilerine has bir edebî kullanım yolu ortaya koymuşlardır. Mübalağa hemen her zaman yeni bir hayale; çoğu kez de hayalde garabete neden olur. Birçok örnekte mübalağa ve tezat sanatı yan yanadır. Mübalağanın türü çoğu kez gulûv veya iğraktir (Babacan, 2008: 339-340). Şair, *Dîvânı*'nda söz konusu üslubun mübalağa ve aşırı hayalcilik özelliğini kullanmıştır. Bazen geleneğin imajları mübalağa sanatıyla birlikte orijinal hayalleri meydana getirmiştir.

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Bu demde cûşa gelip âb-ı tîşe-i Ferhâd

Safâdan oldu her seng-i râhı kâse-i nûr³ (Şeyh Gâlib, K. 32/19)

"Bu zamanda Ferhad'ın baltasının suyu coşkuya gelip yoldaki taşları mutluluktan nur kâselerine dönüştürdü." Beyitte şair, Ferhad'ın baltasının cuşa gelip yollara

³ "Safâdan ol-idi her seng-i râhı kâse-i nûr" şeklinde okunduğunda hem vezne uymuş olur hem de yeni bir anlamlandırma denemesi yapılabilir.

düştüğünü ve taşları nurdan kâselere dönüştürdüğünü anlatmaktadır. Ferhâd'ın baltasının suyu cuşa gelmesi ifadesinde baltanın demir objesinin keskin hâle gelebilmesi için demire su verme geleneğine gönderme yapılmaktadır. Beyitte Ferhad'ın baltasının suyu, yoldaki taşları nurdan kâseler ya da camdan kâselere dönüştürmesi aşırı bir hayaldir. Burada suyun taşları nurdan ya da camdan kâselere dönüşmesi gizli bir mananın olabileceğine işaret etmektedir.

Zira camın oluşması için belirli maddeler ve süreçler söz konusudur. Camın; kum, soda ve kirecin karıştırılıp öğütülerek 1000 dereceden daha yüksek sıcaklıkta eritilmesiyle elde edildiği bilgisi bulunmaktadır. Bu bilgiden hareketle Ferhâd'ın iç yangını baltaya tesir etmiştir. Baltada bulunan su coşkunluğa gelip yoldaki taşları eriterek nurdan kâselere veya camdan kâselere dönüştürmüştür. Böylelikle taşların Ferhâd'ın iç yangını ile nurdan veya camdan kâselere dönüşmesi “camın oluşum” mazmununu akla getirmektedir.

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Safâ-yı nûr-sirişki gören arak-nûşûn

Perî-be-şîşesidür mâhtâb-ı âlem-i âb (Şeyh Gâlib, G. 16/11)

“İçki içen biri gözyaşı nurunun safasını gördüğünde su âleminin mehtabını şişenin içindeki periye benzetir.” Beyitte şair, gözyaşının parlaklığını mehtaba benzetmiştir. İçki içen biri gözyaşı mehtabını şişenin içindeki periye benzetmektedir. Burada göz, şişeye benzetilmiş içindeki gözyaşı mehtabı ise peri olarak görülmüştür. Şairin böylesi bir hayali içki içen birinin gözüyle anlatması, içki içen birinin akli yerinde olmadığı için gerçeği olmayan bu hayalleri görebileceğini ifade etmektedir. Böylelikle burada anlatılan hayalin de gerçeklik payı olmadığı sonucuna ortaya çıkmaktadır.

2.3. Paradoksal İfadeler

Paradoks sözcüğü etimolojik anlamıyla Yunanca para (karşıt), doksa (düşünce, inanış) sözcüklerinden oluşmuştur. Paradoksal durumlar birlikte var olması beklenmeyen iki niteliğin bir arada olması söz konusudur (Kalay& Göksu 2003 aktaran Tüzün ve Atalay, 2017: 296).

Klasik Türk şiiri Osmanlı Türkçesine dayalı sözlüğüyle altı yüz yıllık süre zarfında sürekli meydana gelen anlam katmanları ile yan anlamlarla genişlemiştir. Bu şiir yeni çağrışımlara ulaşmak için mecaz ve sembollerle zenginleşmiştir. Aynı anlamı az sözle ama derinlikli olarak ifade etmek için edebî sanatlardan faydalanılmıştır. Böylece metnin düz anlamı paradoksal hâle getirilerek, şiirin özgünlüğü ve sözün anlamı ortaya konmuştur. Örneğin tezat sanatı kavramları farklı yönleri ile gösterirken, telmih ve istiare sanatları şiirin söz varlığını azaltarak anlamı öne çıkarmıştır. Mazmunlar da yeni anlam katmanlarının oluşmasında önemli bir etki alanına sahip olmuştur (Öztekin, 2009: 521).

Klasik şiirde mana ve hayal derinliği Sebki-Hindî'nin etkisiyle ön plana çıkmıştır. Bu üslubun belirli özelliklerinden biri paradoksal ifadelerdir. Paradoksal ifadeler genellikle kabul görmüş bir fikre zıt bir anlamı imlemektir. Sebki-Hindî'de paradoksal ifadeler anlamsal açıdan “karşıtların birliği”ne giden farklı birtakım alışılmamış bağdaştırma örneklerini sergilemektedir (Öztekin, 2009: 522).

Sebki-Hindî'de karşıtlık ilişkisi farklı kavramların aynı tamlamada veya aynı ifadeyi bir araya getirerek yeni ve çelişkili bir kavrama ulaşılması şairlerin çokça önem verdiği üslup özelliğidir. Böylesi ifadelerde Fars şiirinde Bîdil-i Dihlevî, klasik Türk şiirinde Şeyh Gâlib önemli bir yer tutmaktadır (Mum, 2006: 130). Bu çalışmada Şeyh Gâlib, gelenekteki anlamlara zıt bir mana imleyerek yeni ve çelişkili hayalleri meydana getirmektedir. Özellikle birçok paradoksal ifade de renk sembolizminin kullanılması yeni manaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

2.3.1. Nûr-ı siyâh

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Eylemezdi arş-ı âlâsında hüsnün cilvegâh

Olmasa nûr-ı siyeh ey hûr-peyker perçemin (Şeyh Gâlib, G. 178/9)

“Ey güneş yüzlü (sevgili!) Senin perçemin siyah bir nur olmasaydı güzelliğin yüce arşta cilve eylemezdi.” Beyitte şair, “ey güneş yüzlü” ifadesiyle sevgiliye seslenmekte ve sevgilinin güneş gibi parlak yüzü üstündeki perçemi “siyah bir nur” olarak görmektedir. Şair burada güzellik estetiğinde sevgilinin parlak yüzünü değil perçemini ön plana çıkarmaktadır. Perçem, siyah bir nur olarak görülmesi paradoksal

bir ifadedir. Zira bilinen algıda nur beyaz renkle ilişkilendirilir. Fakat burada nur, siyah renkle işlenmektedir. Şair, “siyah ve nur” ilişkisini başka bir beyitte şu şekilde işlemektedir:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Kâkül üftâdesidür perçem-i işkestesinin

Turre âvîzesidür zülf-i girih-bestesinin (Şeyh Gâlib, G. 177/1)

“Kâkül, kırık perçemin düşmüş hâlidir. Turre ise düğüm düğüm olan zülfün avizesidir.” Beyitte şair, sevgilinin saç özelliklerini birbiriyle karşılaştırarak bir anlam dünyası inşa etmiştir. Kâkül, perçemin düşmüş hâli olarak görülmesi kâkülün düz saç, perçemin ise daha dalgalı olabileceğinin anlamı verilebilir. İkinci mısradan itibaren ise düğümlenmiş zülf ile turre arasında bir benzerlik vardır. Beyitte sevgilinin uzun saçı zülf, bu saçın alın tarafında duran kıvrıkcık saç da turredir. Turre tepe noktada bulunduğu için avizeye benzetilmiştir. Gelenekte sevgilinin bütün saç imajları siyah bir renge sahiptir. Turre de siyah renklidir. Siyah renkli turrenin ışık verme özelliğine sahip avizeye benzetilmesi “siyah ve nur” ilişkisinin bu şekilde de anlatıldığını göstermektedir.

2.3.2. Siyah iman

Gelenekte sevgilinin saç, ayva tüyü, beni ve gözü siyah renktedir. Sevgilinin saç, ayva tüyü ve gözü siyah renkli olmasından dolayı küfür ve kâfir oldukları bilinmektedir.⁴ Şeyh Gâlib ise sevgilinin saçını, ayva tüyünü ve gözünü “siyah iman” paradoksuyla anlatmaktadır.

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Perîşân etme zülfün senden özge bir siyeh îmân

Uyardı çeşmimi bahtım uyutdu hâtırın hoş tut (Şeyh Gâlib, G. 27/5)

“(Ey Sevgili!) Perişan etme saçını senden başka siyah imanlı biridir.(Senin saçın) gözümü açtı, bahtımı uyuttu, sen hatırını hoş tut.” Beyitte şair, gelenekteki sevgilinin perişan, düzensiz ve dağınık olan saç imajını sanki sevgilinin kendi saçını perişan ettiği hayaliyle anlatmaktadır. Şair, sevgilinin saçını perişan etmemesini söyleyerek

⁴ Hâl kâfir zülf kâfir çeşm kâfir el-amân / Ser-be-ser iklim-i hüsnün kâfir-istân oldu hep (Nedim, G.9/3). Nedim'in bu beyti kalıplaşmış küfür sembolüne bir örnek olarak değerlendirilebilir.

siyah imanlı birine benzetmektedir. Burada saçın siyah imanlı birine benzetilmesi gelenekteki kâfir olan saç sembolüne zıt bir mana imlenmiştir. Beyitte sevgilinin yeni saç tipi âşığın gözlerini açmış fakat bahtını uyutmuştur. Her ne kadar âşığın bahtı uyumuş olsa da sevgiliye sen hatırını hoş diyerek onun üzülmemesini istemektedir.

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Hat siyah îmân u ebrû kâtil ü müjgân belâ

Her bün-i mûyunda bir cellâd mihmândur senin (Şeyh Gâlib, G. 183/3)

“Hat siyah iman, kaş katil, kirpik bela(dır); senin tüylerinin her meziyetinde bir cellad gizlidir.” Beyitte şair, sevgilinin küfrü sembolize eden ayva tüyünü (hatt) “siyah iman” paradoksuyla anlatmaktadır. Hat siyah iman, kaş katil, kirpik ise beladır. Burada sadece ayva tüyünün sembolü değişmiş sevgilinin diğer özellikleri geleneğin çizgisinde anlatılmıştır.

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Kâfir olayım zülfü siyah-kâra degilse

Çeşmi eger îmânı gibi kara degilse (Şeyh Gâlib, G. 291/1)

“Eğer (sevgilinin) saçı günahkâr, gözü imanı gibi kara degilse ben kâfir olayım.” Beyitte şair, sevgilinin saçını günahkâr bir kimseye benzetmektedir. İkinci mısırda sevgilinin siyah renkli gözü “siyah iman” paradoksuyla anlatılmaktadır. Beytin ilk mısırında kâfir, ikinci mısırında iman kavramları arasında da bir tezatlık vardır.

2.3.3. Siyah gözyaşı

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Elmâs ü lâ'l ü gevher-i seylân eder zuhûr

Çeşm olsa eşk-bâr sefid ü siyâh u sürh (Şeyh Gâlib, G. 35/2)

“Göz; beyaz, siyah ve kırmızı bir gözyaşı dökse elmas, lâl ve cevher ortaya çıkıp dökülmeye başlar.” Klasik şiirde gözyaşı yuvarlaklığı ve saydamlığı nedeniyle inci ve lü'lü, kırmızı renginden dolayı lâl taşına benzetilmektedir (Pala, 2014: 142). Beyitte göz; beyaz, siyah ve kırmızı renkli gözyaşı dökerek elmas, lâl ve cevher ortaya çıkmaktadır. Gelenekte beyaz ve kırmızı renkli gözyaşının olması bilinen bir

hayaldir. Fakat burada “siyah bir gözyaşı” olması alışılmadık bir anlamdır. Bu anlam “sefid-gevher”, “siyah-elmas”, “sürh-la’l” arasındaki müşevveş leff ü neşr sanatıyla desteklenmektedir.

2.3.4. Mâh-ı siyeh-çerde

Fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün

Şehr-i yâr olmağa evreng-i sabâh-ı hüsne

Şimdi bir mâh-ı siyeh-çerde kodu cilve-i aşk (Şeyh Gâlib, G. 165/5)

1) “Aşkın cilvesi (olan sevgili) güzellik sabahının tahtına sultan olmasıyla, şimdi bu cilveye siyah bir ay adı konuldu.”

2) “Aşkın cilvesi (olan sevgili) güzellik sabahının Hind’ine sultan olmasıyla, bu cilveye siyah bir ay adı konuldu.”

Yapılan ilk çeviride “evreng” kelimesi sözlüklerde geçen taht anlamında değerlendirilmiştir. Aşkın cilvesi olan sevgili güzellik sabahının tahtına yani güneşin tahtına sultan olmaktadır. Güneşin tahtına sultan olan sevgili “mâh-ı siyeh-çerde” siyah bir ay olarak tanımlanmaktadır.

İkinci çeviride ise “evreng” kelimesi şairin üslubunda ifade ettiği anlamla değerlendirilmiştir. Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* adlı eserinde telif sebebini anlatırken Nâbî’yi ve onun *Hayrâbâd*’ını uzun uzun eleştirdikten sonra kendisinin Hint üslubuyla yazdığı mesnevisinin Nâbî’ninkinden üstün olduğunu belirtmek için Halep ve Hint kumaşlarını karşılaştırmaktadır. Hint tarzındaki şiiirini, Hint kumaşı olan evren(g) imgesiyle anlatmaktadır.

Mef’ûlü mefâ’ilün fe’ülün

Bed-reng ise de kumâş-ı evren

Kalmaz yine kâle-i Haleb'den

“Evreng kumaşının rengi kötü ise de, yine de Halep kumaşından geri kalmaz.” (Kurnaz, 2007: 621) demekle evren(g)in şairin üslubunda Hint tarzını ifade ettiği görülmektedir. Beyitte evreng kelimesi Hint tarzı olarak değerlendirildiğinde anlam daha iyi anlaşılacaktır. Aşkın cilvesi olan sevgili güzellik sabahının Hind’ine sultan olmasıyla bu cilveye mâh-ı siyeh-çerde (siyah bir ay) adı konuldu. Yani sevgili

güzelliğın yeni mecrası olan Hint üslubuna sultan olmuştur. Hintliler siyah bir tene sahiptirler. Şairin üslubundaki sevgili de Hintli olduğu için ona siyah bir ay adı konulmuştur. Böylelikle beyitte “mâh-ı siyah-çerde” sevgilinin yeni imajını ifade etmesinin yanı sıra Hint üslubunu tanımlamada önemli bir kavram olabileceğini göstermektedir.

2.3.5. Zalâm-ı imânı

Fe'îlâtün mefâ'ilün fe'ilün

Ey siyah-sünbül-i perîşânî

Kâr-fermâ-yı tâ-be-sâmânî (Şeyh Gâlib, G. 317/1)

Ver çerâğ-ı zalâm-ı imânı

Âteş-efrûz-ı nâ-müselmânî (Şeyh Gâlib, G. 317/2)

“Ey dağınık, perişan olan siyah sümbül! Ey huzura/ ebede kadar olan sultan! İmanın karanlık kandili ile Müslüman olmayan ateşin parıltısını ver.” İlk beyitte şair, sevgilinin siyah dağınık saçı ile güzellik âleminin padişahı olmasına seslenmektedir. İkinci beyitte sevgilinin siyah ve dağınık saçı “imanın karanlığı” paradoksuyla anlatılmaktadır. İkinci beytin ikinci mısrasında Müslüman olmayan ateşin parıltısı ile imanın karanlığı arasında bir tezatlığın olduğu görülmektedir. Böylelikle şair, hem terkibi hem de gayr-i terkibi bir şekilde tezatlık içeren bir mana inşa etmiştir.

2.3.6. Siyah bahâr

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Gâlib nigâhı vafını tesvîd eder meger

Kâğıd siyah-bahâr-i mey-i nâbdur bu şeb (Şeyh Gâlib, G. 18/8)

“Galib, bu gece (senin) bakışının vasıflarını yazarken kâğıt katıksız şarabın siyah bir baharı oldu.” Beyitte şair, sevgilinin bakışlarının güzelliğini yazarken kâğıt katıksız şarabın siyah bir baharı olmuştur. Burada kâğıdın siyah bir bahar olması sevgilinin siyah olan gözlerinin etkisinin olabileceğine işaret ederek paradoks bir anlam meydana gelmektedir.

2.3.7. Yeşil gözyaşı

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Hücûm-ı hattına ey kâtil etme eşk-i melâl

Suvarma âb-ı zümürülle hançer-i nighin (Şeyh Gâlib, G. 179/6)

“Ey katil! Hat askerine keder gözyaşları dökme. Bakış hançerine zümürd suyu ile su verme.” Beyitte şairin sevgilinin kederle gözyaşı döktüğünü ifade etmesi alışılmadık bir hayal olduğunu gösterir. Zira gelenekte sevgili gözyaşı dökmez, gözyaşı dökmek âşğın bir özelliğidir. Sevgili kederli bir şekilde gözyaşı döküyorsa artık kendisine rağbet edilmediğini göstermektedir. Bundan dolayı kirpiklerini yeşil bir suyla çelikleştirmektedir. Burada sevgilinin kirpiklerini yeşil bir suyla çelikleştirmesi, yeşilliğin yeniliğinde ve tazeliğinde var olmayı denemekte olduğunu göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Gâlib bahâr-ı hatta zümürüd-nigîn olur

Dest-i nigâh-ı hâhişe eşk-i çekîdemiz (Şeyh Gâlib, G. 109/9)

“(Ey) Gâlib, akan gözyaşımız arzu bakışının eli (ile) yazı baharına yeşil renkli bir mühür olur.” Klasik şiirde âşık arzusun öznesi sevgili ise nesnesidir. Beyitte şairin döktüğü gözyaşları âşğın eli ile sevgilinin yüzüne “yeşil bir mühür” olması, dökülen gözyaşının renginin yeşil bir renkte olduğunu gösterir. Şairin gözyaşlarının yeşil renkli olup âşğın eli ile sevgilinin güzellik kitabesine mühür olması yeşilliğin tazeliğinde yeni manaların ortaya çıktığını göstermektedir. Şairin yeşil renkli mührü âşğın eline vermesi dikkat çekici bir durumdur. Zira mühür güç ve kudretin sembolüdür. Bu sembolün âşğın elinde olması yeni aşk macerasında gücün sevgilinin değil, âşğın elinde olabileceğini göstermektedir. Şairin gözyaşının sevgilinin güzellik kitabesine mühür olması, sevgiliye dair ulaşılabilecek tüm anlamlara ulaşıldığı ve bu kitabenin mühürlendiğini göstermektedir.

2.3.8. Hâmûş-ı sühan

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Gâlib kalemin eyle siper tîğ-i zebâna

Hâmûş-ı sühan-gûy ile nâdân edemez bahs (Şeyh Gâlib, G. 28/7)

“(Ey) Gâlib, kalemini dil kılıcına siper et (ki) söz söyleyen suskunluk ile cahiller bahse girmesinler.” Beyitte kalem dil kılıcından daha güçlü düşünülmüştür. Bundan dolayı kalem söz söyleyen insanlara karşı bir kalkan olarak değerlendirilmiştir. İkinci mısradaki “hâmûş-ı sühan-gûy” (söz söyleyen suskunluk) paradoksu suskun olan kalemi temsil etmiş ve onunla cahillerin bahse giremeyeceği vurgulanmıştır.

2.3.9. Eşk-i şerer-nâk

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Tâbiş-i jâle değil şem'-i gül-i ruhsârın

Al pervânesi var eşk-i şerer-nâkimden (Şeyh Gâlib, G. 239/2)

“(Ey Sevgili!) Senin yüzünün gül mumu çiy tanesi (gibi) parlak değil. (Benim) kıvılcımlı gözyaşından kırmızı bir pervanesi var.” Beyitte şair, sevgilinin yüzünü gül mumuna benzetmiştir. Sevgilinin gül gibi kırmızı, mum gibi parlak olan yüzü çiy tanesi kadar parlak değildir. Burada çiy tanesinden kast edilen anlam âşığın gözyaşındır. İkinci mısradaki “eşk-i şerer-nâk” (kıvılcımlı gözyaşı) paradoksuyla gözyaşı kıvılcımlara benzetilmiştir. Bu kıvılcımlar kırmızı ve parlak bir pervane olarak düşünülmüştür. Kıvılcımın kırmızı bir pervane olması dikkat çekici bir hayaldir. Bu hayalle şair, sevgilinin gül gibi kırmızı, mum gibi parlak yüz güzelliğine karşı âşığın kırmızı ve parlak pervaneye benzeyen gözyaşı imajını işleyerek âşığı sevgilinin güzellik estetiğiyle tamamlamaya çalışmaktadır. Sebki Hindî'nin önemli şairi olan Fehim-i Kadîm “kıvılcım ve pervane” ilişkisini ise şu şekilde işlemektedir:

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Hasret-i şem'-i ruhun yakdı tenüm her şererüm

Tıfl-ı pervâneye âbisten olursa ne aceb (Fehîm-i Kadîm, G. 16/3)

“Senin yanak mumunun hasreti vücudumu (o kadar) yakdı ki, her kıvılcımım pervane yavrusuna gebe olursa buna şaşılır mı?” Beyitte âşık, sevgilinin muma benzeyen yanağı için hasret çekmektedir. Hasret çeken âşığın vücudu o kadar yanmış ki, meydana gelen her kıvılcım pervane yavrusuna gebe olmaktadır. Zira gelenekte pervane mumun ışığına yaklaşarak kendini yakıp kül etmektedir. Burada ise kıvılcımların pervanelere gebe olması âşığın küllerinden doğacağına işaret etmektedir.

2.3.10. Âteş-i kevser-nijâd

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

La'l-i lebi ki âteş-i Kevser-nijâddur

Hızır-ı hayât aşkı ile mey-fürûş olur (Şeyh Gâlib, G. 87/4)

“Dudağının lâli kevser tabiatlı (bir) ateştir ki, âb-ı hayâtın Hızır'ı (onun) aşkı ile şarap satıcısı olur.” Kevser, cennette bir su olup şiiirde sevgilinin dudağına benzetilmektedir. Burada ise sevgilinin dudağı “âteş-i Kevser-nijad” (kevser tabiatlı ateş) paradoksuyla anlatılmaktadır. Şair, “kevser tabiatlı ateş” derken sevgilinin dudağının bir sembolü olan şarabı kast etmektedir. Şarap, sevgilinin dudağının bir sembolü iken mecazen ilahi aşkı da karşılamaktadır. Şiiirde şarap ateş tabiatlı olarak bilinmektedir. Bundan dolayı şair sevgilininin dudağına kevser tabiatlı ateş demektedir.

Hızır, İskender'i Zülkarneyn ile çıktığı yolculukta âb-ı hayâtı bulması sonucu ölümsüz olduğuna inanılan bir kişidir. Âb-ı hayât şiiirde tıpkı şarap gibi mecazen ilahi aşkı karşılamakta olup sevgilinin dudağının bir sembolü olarak da kabul edilir. Burada Hızır'ın bulup içtiği âb-ı hayât şarap sembolünde kullanılmaktadır. Bundan dolayı Hızır, sevgilinin dudağının aşkıyla şarap satıcısı olmaktadır. Belirtilen bu anlamlar dışında “Hızır'ın şarap satıcısı olması” farklı bir manayı da çağrıştırmaktadır.

Âşık edebiyatında özünde şairlik olan âşıkların bir sevgili peşinde koşup ömürlerini yitirmek için “bâde içme” gelenekleri vardır. Bu gelenek âşıklığın ilk aşaması olarak kabul edilir. Âşık olmak isteyen kişi rüyada Hızır Nebî, İlyas Nebî gibi efsanevî pirlerin ellerinden kudret gülü denilen bâdeyi içerek âşık olduğuna inanılmaktadır (Albayrak,1991: 548). Bâde şarap anlamına gelmektedir. Beyitte “Hızır'ın şarap satıcısı olması” bir nevi onun Âşık edebiyatındaki imajını çağrıştırmaktadır. Âşık edebiyatındaki Hızır'ın sevgilinin şarap olan dudağının aşkıyla âşık olmak isteyenlere bâde/şarap satması “hüsn ü ta'lil” sanatıyla birlikte yeni bir manaya işaret etmektedir.

2.4. Sinestezi

Sinestezi terimi, “duyuların birleşimi” anlamına gelen Yunanca “syn” (birlikte) ve “aesthesia” (duyumsama) sözcüklerinden türetilmiştir. Hem algılama ile ilgili bir “beyin fenomeni” hem de zihnin yaratıcı kaynağında bulunan gizil bir güç olarak yüzyıllardır varlığını devam ettirmiştir (Çelik, 2018: 10).

Doğan Aksan, sinestezinin Türkçe karşılığı olarak “duyular arası aktarma” ifadesini kullanmıştır. Duyular arası aktarma farklı duyu alanlarına ait kavramların bir araya getirilerek canlı bir anlatım sağlanması söz konusudur (2016: 87). Cafer Mum, söz konusu terimi “çoklu duyulama” biçiminde Türkçeye aktarmıştır. Duyular arası aktarmayla kurulan sinestezi iki farklı duyu ile ilgili iki ayrı sözcüğün (aynı tamlamada) kullanılması ya da iki duyunun birbirine karışarak birbirinin yerini almasını anlatan ifadeleri karşılamaktadır. Hint-İran sahası Sebki Hindî şiirinde ise İranlı bilim adamı Kedkenî Batı termolojisindeki sinestezi kavramını hiss-âmîzî (hislerin karışması) şeklinde kullanmaktadır (2006: 134).

Sinestezi aslında bir nöroloji bilimi terimidir. Nörologlar bunu bilinçli zihinsel olayların tetiklemeyle ortaya çıkan “bilinçli duysal bir deneyim” şeklinde tanımlamaktadırlar. Sinestezinin meydana gelmesinde “tetikleyiciler” ve bunların “eşlenikleri” bulunmaktadır. Örneğin farklı harflerin ve bunların ses karşılıklarının farklı renkler olarak deneyimlendiği olgularda harfler ve sesler tetikleyici deneyimlenen renklerle eşlenmektedir (Mum, 2006: 135).

Sinestezi; bilimsel, bilişsel, felsefi ve edebî yönüyle dikkat çeken, farklı dönemler içerisinde tekrar eden çok yönlü ve anlaşılması zor bir terimdir. Bu terim ilgili her alana yönelik farklı yorumlar ve boyutlar kazanmaya eğilimli olduğu için çeşitli şekillerde de tanımlanmıştır. Bir psikolog, fizyolog ya da nörolog için “klinik sinestezi”; bir dilbilimci için “sinestetik aktarım”; bir edebiyatçı için “edebî sinestezi” ve bir teosofist için “birtakım olgu ve olayların bilinçdışı algılanışını içeren bir fenomen” olarak ifade edilebilir (Nelson 1968 aktaran Çelik, 2018: 11).

Sinestezi araştırmaları, duyuların işleyişi ve bireyin dünyayı algılama şekline dair çeşitli alanlara yönelik önemli veriler sunar. Sinestezi, bireyin yaşadığı dünyayı yalnızca sözcükler ve sayılar ile değil, “duyular aracılığıyla da tanımlayabilmesi ve

ifade edebilmesine” olanak sağlar. Fiziksel, duysal, algısal ve bilişsel alanlar arasında oluşturulması gereken bir bütünlüğe işaret eder (Çelik, 2018: 11).

Sinestezi yeteneği en çok sanatçı, yazar ve şairlerin yaratıcılıkları ile üretimlerine katkıda bulunur. Sanatsal açıdan sinestezi yaratıcı bir güç kaynağı olarak değerlendirilir. Sanatçının sıklıkla duyuların diline yöneldiği söylenebilir. Sanatçılar gerek duygulanımları ve bunlara zemin hazırlayan duysal olayları gerekse ruh hâlleri ve saplantılarını açığa çıkarırlarken en çok duyularına atıfta bulunurlar. Bu nedenle, duysal izlenimlerini kimi zaman bir arada ve uyum içerisinde kimi zaman ise çelişkili ve karmaşık bir biçimde aktarmayı tercih ederler (Çelik, 2018: 31).

Sanatta bir yaratım tekniği olan sinestezi özelliği bu çalışmada edebî sinestezi odak noktasında incelenecektir. Edebî sinestezi duyular arasındaki ilişki ve aktarımları dilin olanakları ile yaratma ve yansıtmaya çalışan bir sinestezi türüdür. Edebiyatta bir duyumun başka bir duyum olarak tanımlanması edebî sinestezi terimini ortaya çıkarmaktadır. Edebî sinestezi, duyuların karıştırılmasına, eş zamanlı bir çağrının birden fazla duyuya yönelmesine ve bir duyunun uyarılmasıyla pek çok duyunun harekete geçirilmesine dil aracılığıyla olanak sağlamaktadır (Çelik, 2018: 31).

Sinestezi özelliğini kullanan yazar dil aracılığıyla imge kurulumunda muazzam bir etkiye sahip olmaktadır. Sinestezi, duyu arası anlatımı her ne kadar karmaşık bir yapıya sahip olsa da dilin elastik yapısı çerçevesinde dille oynayabilmek ve retorik hâkimiyeti arttırabilmek için bir alan açtığı söylenebilir. Sinesteziyi deneyimleyen bir zihin, dilin kullanım alanını genişlettikçe imge kurulumunu güçlendiriyor ve özgünlük sinestezi deneyimi sayesinde bir üst boyuta geçebiliyor (Şahin, 2021: 10).

Sinestet zihinler kendi gerçeklerini duyuların geçişimli hâlden ötürü sunarlarken sinestet olmayan zihinlere göre daha karmaşık; fakat daha yaratıcı olabilirler. Bir sözcüğün, bir harfin rengi olduğunu görebilmek yahut kokusunun olduğunu duyumsayabilmek anlatıma çarpıcılık katarken şairler bu sayede özgünlüğün sınırlarında dolaşabilirler. Duyu içi ve duyular arası geçiş, ne kadar özgün olursa imgenin biricikliği kendini görünür kılar. Duyular arası geçiş dilin

kanon kullanımını yıkarken yaratıcılığa büyük ölçüde izin verir. İnsan zihni duyulardan aldığı bilgiyi işleyerek bilinçli yahut bilinçsiz kimi davranışları örgütler. Aynı biçimde şiirde de dış gerçeklikten damıtılan öznel seçkiler, zihinde işlenerek dil vasıtasıyla imgeye dönüşür. Akli bir müdahale ile oluşan dilin dışavurumu, duyuların harmonisi ile bilinçaltının etkisiyle dile yansır. Sinestezi fenomenini önemli kılan, şiir dilinde sıkça kullanılan imgenin yaratılmasına yardımcı olabilmesi ve çarpıcı buluşlar yapılabilmesine olanak sağlamasıdır. Dış dünyadan alınan veriyle beraber işlem sahasına konulan kimi kavram ve görüngüler sinestezi özelliğiyle özgün hâle gelebilir (Şahin, 2021: 13).

Sinestezi, Sebki Hindî şiirinde sıklıkla başvurulan bir özellik olmuştur. Sebki Hindî şairlerinin böylesi bir özelliği kullanmaları özgün imge ve anlamlara ulaşma çabası olduğu söylenilebilir. Şairler sinestezi özelliğini kullanırken hedefledikleri nokta algının sistemleşmiş boyutunu ortadan kaldırarak geniş anlamlara ulaşabilmektir. Bir nevi şairler bilinmeyene ulaşmak için duygusallığı giriftleştirme eğilimine yönelmektedir. Var olan anlamı düzeni bozarak yeni bir anlam inşa edilir. Şairler, birkaç duyguyu bir kavram üzerinde anlatarak okuyucunun üzerinde önemli bir etkiye sahip olmayı hedeflemektedir. Bir nevi okuyucu üzerinde birçok duygu hissi yaratmaya çalışılır. Şairler, bir kavram içerisinde ne kadar duyguya temas ederlerse metnin duygusallık boyutu bir o kadar da artmaktadır. Sebki Hindî şairlerinin yeni imge ve anlama ulaşmak için böylesi bir özelliği kullanmaları bazen şiirde kapalılığın meydana gelmesine sebep olmaktadır.

Doğan Aksan, “*Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*” adlı kitabında sinestetik metaforları incelediği bölümde bu özelliğin türlerine değinmektedir. Sinestezinin türleri şu şekilde belirtilmiştir:

1) Ayrı ayrı duyu alanlarına sahip göstergelerin bir arada kullanılarak aktarılması. Örneğin, “sıcak bir ses” tamlamasında dokunma duyusuna ait “sıcak” kelimesi işitme duyu alanından “ses” adını nitelemektedir.

2) Soyut bir kavramın somut niteliyiciyle yani soyut olan bir kavramın duyu alanlarından birisiyle aktarılması; ya da somut olan bir kavramın duyu alanlarından birisiyle anlatılmasıdır. Örnek bir katre alev.

3) Renkleri nesnelere anlatma eğilimine “altın şarap”, “firuze kubbeler” gibi örnekler verilebilir (Aksan, 2013: 145). Bu çalışmada tespit edilen “sinestezi” özelliği iki başlık altında incelenmiştir.

2.4.1. Duyular arası aktarmayla kurulan sinestezi

Duyular arası aktarma farklı duyu alanlarına ait kavramların bir araya gelerek oluşturduğu terkipleri kapsamaktadır.

2.4.1.1. Âh-ı serd

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

İtfâ-yı nâr-ı dûzah eder âh-ı serd ile

Ol kim telâş-ı savm ile pür-pîç ü tâb olur (Şeyh Gâlib, K. 25/7)

“O kişi ki, orucun telaşıyla sıkıntıya düşüp soğuk bir ah ile cehennem ateşinin söndürücüsü olur.” Beyitte şair, orucun gelmesiyle birlikte telaşa düşen bir kişinin soğuk ahlar çekerek cehennem ateşini söndürdüğünü anlatmaktadır. “Âh-ı serd” (soğuk ah) terkinde işitme duyusuna ait olan “ah” kavramı dokunma duyusu alanına ait “soğuk” kelimesiyle nitelendirilmiştir. Ah, kavramı insanın iç ateşiyle meydana gelen bir duygu olduğu için şiirde ah ateşi şeklinde işlenmektedir. Burada ise soğuk bir hissiyatla anlatılması bir tezatlığı meydana getirmektedir. Beyitte şairin âh-ı serd (soğuk ah) terkinde “Ramazânın gelmesiyle birlikte telaşa düşen birinin hâlini” anlatması mizahi bir durumun ortaya çıktığını göstermektedir.

2.4.1.2. Çeşm-i sühan-gû

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gösterüp mir'-ât-ı hüsnün İsí-i mu'ciz-deme

Haste-i nevmîd edip çeşm-i suhan-gû koymuş ad (Şeyh Gâlib, G. 40/2)

“(Sevgili) Güzellik aynasını mucize nefesli Hz. İsa'ya gösterip (onu) ümitsiz bir hasta hâline getirerek (ona) konuşan göz adını koymuş.” Beyitte şair, sevgilinin güzellik aynası olan yüzünü mucize nefesli Hz. İsa'ya göstermiştir. Bunun sonucunda ümitsiz bir hasta olan Hz. İsa'nın nutkunun tutulduğunu dile getirilmiştir. Sevgili nutku tutulan Hz. İsa'ya “çeşm-i sühân-gû” (söz söyleyen göz) anlamında bir ad koymuştur. “Çeşm-i sühân-gû” (söz söyleyen göz) terkinde işitme alanına ait

“sözün” görme duyusuna ait “gözü” nitelemesiyle meydana gelmiş alışılmadık bir bağdaştırma örneğidir.

2.4.1.3. Nigâh-ı germ

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Olur Gâlib nigâh-ı germi hâ'il şu'le-i âha

Gül-i şem'-i tekellüm hande-i berk-i tecellâdur (Şeyh Gâlib, G. 103/5)

“(Ey) Gâlib, (sevgilinin) sıcak bakışı ah ateşinin korkusuna sebep olur. Konuşma mumunun gülü tecelli şimşeğinin gülüşü (gibidir.)” Beyitte şair, sevgilinin sıcak bakışı âşığın üzerinde ah ateşine sebep olduğunu ifade etmektedir. Beyitte “nigâh-ı germ” (sıcak bakış) terkinde dokunma duyusuna ait “germ” kelimesinin görme duyusu alanına ait “bakışı” nitelemekte olup duygu karmaşası meydana gelmiştir. Beyitte “şu'le-i âh” (ah ateşi) terkinde işitme duyusuna ait “ah” kavramı ile dokunma duyusuna ait “ateş” kavramı arasında da bir duygu karmaşası vardır.

Beyitte sevgili sıcak bir bakışıyla âşığı etkilerken, âşığın bu etkiye verdiği tepki ah ateşi şeklinde olması, sevgili ve âşık arasındaki iletişimin duygu karmaşasıyla meydana gelmiş terkipler arasında şekillendiğini gösterir. Beyitte (bakış) görme, (âh) duyma ve (ateş) dokunma duyularının bir arada işlenmesi anlamın duygusallık boyutunu artırarak beytin duyular aracılığıyla tahlil edilmesine sebep olmuştur.

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Öyle terdür ki o gül şu'le-i yâkût gibi

Görünür germ-i nigâhım dil-i sengîninden (Şeyh Gâlib, G. 235/6)

“O gül öyle tazedir ki, bakışımın sıcaklığı taş kalbinde yakut alevi (olarak) görünür.” Beyitte şairin bakışının sıcaklığı sevgilinin taş kalbinde yakut alevinin meydana gelmesine sebep olmuştur. Beyitte “germ-i nigâh” (bakışın sıcaklığı) terkinde dokunma duyusuna ait “germ” kelimesi görme duyusuna ait “bakış” kelimesi arasında bir duygu karmaşası vardır. Buradaki “şu'le-i yâkût” (yakut alevi) terkinde dokunma duyusuna ait “şu'le” ile görme duyusuna ait “yakut” kelimesi arasında da bir duygu karmaşası vardır.

Beyitte âşığın sıcak bakışının sevgilinin taş kalbinde yakut alevine dönüşmesi alışılmadık bir hayaldir. Bilindiği gibi gelenekte âşığın sevgili üzerinde duygusal olarak hiçbir etkisi yoktur. Burada âşığın bakışı sevgilinin kalbinde yakut alevi olması sevgilinin kalbine aşk ateşinin düştüğünün anlamını vermektedir. Bir önceki beyitte âşık ve sevgili arasındaki iletişim duygu karmaşasına sahip terkipler ile şekillenirken burada da aynı özelliğin bulunması beytin duygusallık boyutunu artırmaktadır. Ayrıca bir önceki beyitte sevgili sıcak bakışıyla âşığı etkilerken burada âşığın bakışının sıcaklığı ile sevgiliyi etkilemesi dikkat çekici bir durumdur. Bir nevi âşık sevgiliyi öğretileriyle etkilemeye çalışmaktadır.

2.4.1.4. Şu'le-i âheng

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Tanbûr-ı hırmeninde biter berk-ı nâlenin

Târ-ı giyâhi şu'le-i âhengi hod-be-hod (Şeyh Gâlib, G. 37/3)

“Harman tanburunda inlemenin şimşeği yetişir ota benzeyen iplikler kendi kendine ahenkli bir alevi meydana getirir.” Beyitte şair; harmanı tanbura, inlemeyi şimşeğe, otları ise tanburun tellerine benzetmiştir. Beyitte tanbur harmanına inlemenin şimşeği düştüğü zaman ota benzeyen ipliklerden “ahenkli bir alev” meydana gelmektedir. Burada “şu'le-i aheng” (ahenkli bir alev) dokunma duyusuna ait “şu'le” ile duyma duyusuna ait “aheng” kelimesi arasında duygu karmaşası vardır. Beyitte şairin harmana şimşeğin düşmesiyle birlikte otların yanarak çıkardığı cızıltılı sesleri “ahenkli bir alev” olarak anlatması tabiatı duyarak ve hissederek deneyimlemeye çalışmaktadır. Beyitte harman tanburunda inlemenin şimşeğinin yetişmesi ifadesiyle farklı bir anlamın da olabileceğini göstermektedir. Zira inlemek insana ait bir duygudur. Bu duygu “harman ve tanbur”a atfedilerek âşığın durumu anlatılmaktadır (teşhis).

Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün

Olup gülşende bülbül bir seher teng

Cemâl-i gülden olmuş şu'le-âheng (Şeyh Gâlib, H.3/1)

“Bülbül, gül bahçesinde bir seher vakti sıkıntıya düşüp gülün güzelliğinden (dolayı) alevli bir ses olmuş.” Beyitte şair, bülbülün gül bahçesinde gülün güzelliğinden

dolayı aevli bir ses çıkardığını hayal etmektedir. Beyitte “şu’le-âheng” (aevli bir ses) dokunma duyusuna ait “şu’le” ile ve duyma duyusuna ait “âheng” kelimeleri arasında bir duygu karmaşası vardır.

2.4.1.5. Tûtî-i zebûr

Mef’ûlü fâ’ilâtü mefâ’ilü fâ’ilün

Gûyâ hayâl-i hatt-ı lebinle müjemde hûn

Bâğ-ı vefâda tûtî-i zebûrdur bana (şeyh Gâlib, G. 1/6)

“(Ey Sevgili) senin dudaklarındaki ayva tûyleri ile kirpiğimdeki kanın hayali benim için vefa bağında (bir) arı kuşudur.” şeyh Gâlib, Sebk-i Hindî’nin etkisiyle girift ve anlaşılması zor hayalleri olan bir anlam dünyası kurmuştur. Bu anlamlardan biri “tûtî-i zebûr” kavramıdır. Bu kavram uzun süredir araştırmacılar tarafından tartışılagelmiş bir konu olmuştur. Özellikle bu kavramı anlamlandırma konusunda ihtilaflar bulunmaktadır.

“Tûtî-i zebûr”⁵Ahmet Atilla şentürk’ün tespitine göre lûgatlerde kuş anlamı bulunmamakla beraber “zebûr” kelimesinin kuşlarla ilgili birçok kaynakta kuş isimleriyle birlikte zikredilmesinin yanı sıra bunun müstakilen bir kuş ismi olduğunu ifade etmektedir. Umay Günay, şükrü Elçin Armağanı’ndaki yazısında birçok kuş ismi sıralarken bunlardan biri olarak “zebûr” türünde bir kuş olduğunu belirtir. Cemal Kurnaz, *Dîvân Edebiyatı Yazıları’nda* Ankâ, hüdhüd, kaknus, şahin gibi kuş isimleri arasında “zebûr” da yer almaktadır. Bundan dolayı “tûtî-i zebûr” un aslında günümüzde halen “arı kuşu” olarak bilinen bir çeşit kuş olduğu ifade edilmiştir (2016: 344-345). Bu çalışmada “tûtî-i zebûr” kavramı şentürk’ün tespiti kapsamında değerlendirildiğinde şairin burada sanatsal bir özelliği kullandığı anlaşılabilir. Beyitte şair, sevgilinin ayva tûyü ile kirpiğindeki kanı hayal etmektedir. Bu hayal vefa bağında bir arı kuşu olarak düşünölmüştür. Burada ayva tûyünün yeşilliliği ile kanın kırmızılığı arı kuşuna benzetilmiştir. Arı kuşunun görseiliği

⁵Ali Nihat Tarlan, tûtî-i zebûr kavramını “geveze bir papağan” olarak değerlendirmiştir (2017: 128-129). Abdölkadir Gürer, tûtî-i zebûru“ yarısı arı, yarısı papağan mitolojik bir yaratık”olarak tasvir etmiştir. Bu kavram, korku ve ümit arasındaki karmaşık duyguları anlattığı ifade edilmiştir (2000: 104-105). Ahmet Atilla şentürk, tûtî-i zebûrun bir çeşit “arı kuşu” olduğunu söylemiştir (2016: 344). Mücahit Kaçar ise çiçekler, meyveler ve hayvanlar hakkında bilgi veren bir mecmuada tûtî-i zebûr adında “bir içek türü”nün olduğunu belirtmiştir (2018: 57).

incelendiğinde kırmızı ve yeşil bir renk harmonisine sahip olduğu görülmüştür. Şairin burada ayva tüyünün yeşilliği ile kanın kırmızı rengini arı kuşunun sahip olduğu renklere benzetmesinin yanı sıra sinestetik bir özelliğin de olduğunu gösterir.

Zira sinestezi özelliğinde kimi bireyler sözcükler ile renkleri bağdaştırabilmekte, kimileri seslerle renkleri ve formları ilişkilendirebilmekte, kimileri bir rengin kokusunu aldığını belirtirken kimileri de bir kokunun rengini algılayabilmektedir. Bir algı fenomeni olan sinestezinin en yaygın formu duyma duyusu ile renklerin ilişkilendirilmesidir. Bireyler renklerde çeşitli sesler ve müzikler algılayabilmektedirler. Böylelikle renklerin görsel açıdan değil farklı algılarla algılandığı bir olgu durumu meydana gelmektedir (Campen ve Froger'den aktaran (2003) Elibol ile Boerescu 2020: 123). Bu bilgiden hareketle beyitte şair, sevgilinin ayva tüyleriyle (yeşil), âşığın kırmızı gözyaşıyla (kırmızı) renk sembolizmini ikinci mısradaki arı kuşu olarak değerlendirmesi “renk ve ses” ilişkisi kurmaktadır. Beyitte şairin yeşil ve kırmızı rengin benim için vefa bağında bir arı kuşudur demesiyle renklerin bir sese sahip olduğunu göstermektedir. Bunun sonucunda da şair renkleri sadece görerek değil; bir sese sahip olan canlı üzerinden anlatarak renklerin sesini duymaya çalışmaktadır. Şair, böylesi bir özelliği başka bir beytinde şu şekilde işlemektedir:

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Bu dūd u şu'le vü ten-i kâfūr fâm ile

Şem' eyler âh ü zâr sefid ü siyâh u sürh (Şeyh Gâlib, G. 35/5)

“Mum; duman, alev ve kâfur renkli bir ten ile kırmızı, siyah ve beyaz bir şekilde ah u zar eylerdi.” Beyitte şair, mumu; duman, alev ve kâfur imajlarıyla anlatmaktadır. Beytin ilk mısrasında “kâfur, dūd ve şu'le” imajları ikinci mısradaki “beyaz, siyah ve kırmızı” renklerle sembolize edilmiştir. Beyitte mumun; kırmızı, siyah ve beyaz bir şekilde ah u zar etmesi kapalı istiare sanatıyla alışılmadık bir hayali meydana getirmiştir. Beyitte mumun kırmızı, siyah ve beyaz bir şekilde ah u zar etmesi renk ve ses ilişkisi kurularak renklerin sesleri işitilmektedir. Bunun sonucunda şair, mumun renk imajlarını görerek ve duyarak deneyimlemeye çalışmaktadır. Hint

üslubunun önemli temsilcilerinden biri olan Fehîm-i Kadîm böylesi bir özelliği şu şekilde işlemektedir:

Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

Hâk itse Fehîm âyîne-i tab'umı devrân

Tûtî gibi güftâr ide her sebz-i giyâhum (Fehîm-i Kadîm, G. 215/7)

“(Ey) Fehîm, Devran (zaman, felek) yaratılışının aynasını toprak etse (bu toprağın üzerinde yetişen) her otunun yeşilliği papağan gibi lakırdılar söyleye.” Beyitte şair, yaratılış, huy ve mizaç anlamına gelen tab’ kelimesiyle şairlik kabiliyetini kast etmekte olup bu kabiliyetini aynaya benzetmiştir. Felek, onun şairlik kabiliyetini toprak etmiş ve bu toprağın üzerinde yetişen her yeşil otun papağan gibi lakırdılar söylediği anlatılmaktadır. Klasik şiirde şairler güzel sözler söylemeleri açısından kendilerini papağana benzetirler⁶.

Beyitte şairin yaratılışının ayna; otların ise papağan olması “ayna ve papağan” mazmununa işarettir. Eskiden papağanları konuşturmak için karşlarına bir ayna konur. Bir kişi aynanın arkasına gizlenir ve konuşmaya başlar. Aynada kendi aksini gören papağan duyduğu sesi kendisi gibi bir kuşun söylediğini zannederek onu taklit etmeye başlar ve konuşmayı öğrenir (Pala, 2014: 461).

Beyitte şairin “yaratılış aynası üzerinde yetişen yeşil otların papağan gibi lakırdılar söylediği” cümlesiyle renk ve ses ilişkisi kurmaktadır. Bir nevi şair, yeşil rengi papağana benzeterek yeşilin sesini işitmeye çalışmaktadır.

2.4.1.6. Bûy-ı âh

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

La'lin olunca gonca-i taraf-ı külâh-ı ney

Bir nev-bahâra neş'e verir bûy-ı âh-ı ney (Şeyh Gâlib, G. 303/1)

“Ney'in külâhının ucundaki gonca dudağın olunca ney'in ah kokusu yeni bir bahara neşe verir.” Beyitte şair, ney’i külâha benzetmiştir. Külâh, askerler ve her tabakadan halk tarafından asırlar boyunca giyilmiş olan, genellikle tepesi sivri, dikişsiz, tek

⁶ Tûtî-i mucize-güyem ne desem lâf değil / Çarh ile söyleşemem âyinesi sâf değil (Nef’î, G.81/1), Nef’î’nin bu beytinde kendini mucizevî sözler söyleyen papağana benzetmesi “şair ve papağan” ilişkisi açısından değerlendirilebilecek bir örnektir.

parça keçeden baş giyeceği olarak tanımlanmaktadır. Kûlah, bu tanımlamanın yanı sıra Mevlevî dervişlerin önemli kisvelerindendir. İlk mısradaki ney'in ucundaki gonca ifadesinde sevgilinin dudağı kast edilmektedir. Bir nevi sevgilinin gonca dudağıyla “ney” çaldığı anlamını vermektedir.

Beyitte “bûy-ı âh” (ah kokusu) terkinde koku duyusuna ait “bûy” kelimesi ile işitme duyusu alanına ait “ah” kavramı arasında bir duygu karmaşası vardır. Beyitte sevgilinin gonca dudağı ney'e üfleyerek “ahın kokusu” ortaya çıkmaktadır. Beyitte şairin ahın kokusunun “yeni bir bahara neşe vermesi” ifadesinde yeni bir mananın ortaya çıktığını göstermektedir. Şeyh Gâlib, “bûy-ı âh” terkinini başka bir beyitte gayr-i terki bir şekilde şu şekilde işlemektedir:

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Dili âyîne-i subh-ı bahâr et kim o nev-hatta

Şemîm-i sünbül olsun mu'cizin jengâr-ı âhından (Şeyh Gâlib, G. 237/7)

“Gönlü, ayva tüyleri yeni çıkmış olan sevgiliye bahar sabahının aynası yap ki, ahın kir pasından sümbül kokusu (gelmesi) senin mucizen olsun.” Beyitte şair, gönlü cilalayarak sevgilinin yeni çıkmış ayva tüyelerine ayna yapmıştır. Gönlün ayna olması için ahın kir pasından temizlenmesi gerekir. Şair, gönlü ahın kir pasından temizleyince sümbül kokusu ortaya çıkmaktadır. Gelenekte âşığın kararmış içi ve ahı renk itibariyle sümbüle benzetilir. Burada ise gönlün ahtan temizlenerek sümbül kokusunu vermesi bir mucize olarak görülmüştür.

2.4.2. Soyut- somut arası geçişle kurulan sinestezi

Edebî sinestezi türlerinden biri de soyut olan bir kavramın bir duygu alanıyla birlikte oluşturduğu bağdaştırmalardır. Bu çalışmada şairin üslubundaki koku ve renk sembolizminin etkisiyle meydana gelmiş örnekleri incelenecektir.

2.4.2.1. Bûy-ı ma'nâ

Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün

Olup ûd-ı sühanda nefha-bahşâ

Verir dûd-ı lafzından bûy-ı ma'nâ⁷ (Şeyh Gâlib, H. 9/2)

⁷ “Verir dûd-ı lafzından bûy-ı ma'nâ” şeklinde okunduğunda vezin problemi ortadan kalkmaktadır.

“Şiirin buhurundaki güzelliğin kokusu lafzın dumanından mana kokusunu verir.” Beyitte şair, sühan (söz) şiir anlamına gelmektedir. Burada (ûd-ı sühan), “şiirin buhuru” “nefha-bahşâ” (ihsan kokusu), “bûy-ı manâ” (mana kokusu) terkiplerinde şiir buhurla, ihsân ve mana kavramları koku duyusuyla somutlaştırılmıştır. Beyitte bulunan “bahşâ” verme, bağış, ihsân anlamlarına gelmektedir. Beytin bağlamına bakıldığında bahşâ kelimesinin ihsân anlamında kullanıldığını gösterir. İhsân ise güzel manasına gelen hüsn kökünden türetilmiş olup “yaptığı işi güzel yapmak” şeklinde kullanılmaktadır (Çağırıcı, 2000: 544). İhsân kavramı İslam estetiğinde hüsn-i hat, mimari ve şiir gibi sanat alanlarının önemli bir konusudur. Bir nevi sanatın güzel ve iyi olanına ihsân denilir (Koç, 2004: 52). Beyitte şiirin buhurundaki güzelliğin kokusu lafzın dumanından mana kokusunu vermektedir. Bir nevi şiir sanatında güzellik ve iyilik (ihsân) varsa mananın meydana gelebileceği söylenilmektedir. Burada şiir sanatı bir buhur gibi düşünülmüştür. Şiirdeki güzelliğin kokusu sözün dumanından “mananın kokusunu” vermesiyle şairin anlam dünyasında “koku” duyusunun manayı temsil ettiğini göstermektedir.

2.4.2.2. Bûy-ı dimâğ

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Eylesem her şeb tahayyül nûkhet-i gîsûsını

Feyz alır bûy-ı dimâğımdan sabâ kâkül gibi (Şeyh Gâlib, G. 319/2)

“Her gece saçının kokusunu hayal etsem saba (rüzgârı) kâkül gibi düşüncemin kokusundan feyz alır.” Klasik şiirde “koku” denilince akla sevgilinin misk ü amber kokulu saç gelmektedir. Saba, sevgilinin misk kokulu saçına düşkün olup onun saçında gezinerek saçtaki güzel kokuyu dağıtmaktadır. Sevgilinin güzel kokusunu taşıyan saba, âşığı bu kokudan haberdar ederek onun sürekli bu güzel kokuyu düşünmesine sebep olur.

Şair beyitte (bûy-ı dimâğ) “düşüncenin kokusu” terkinde düşünceyi kokuyla somutlaştırmaktadır. Şair, her gece sevgilinin kokusunu düşünerek öyle bir merhaleye ulaşmış ki, artık sevgilinin kâkülü ile saba onun düşüncesinin kokusundan feyiz aldığını iddia etmektedir. Gelenekte sevgilinin saçının kokusundan feyiz alan

saba ve âşık vardır. Burada ise âşığın düşüncesinden feyiz alan saba ve sevgilinin olması alışılmadık bir hayal olduğunu göstermektedir.

2.4.2.3. Bûy-ı hicrân

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Bûy-ı hicrân vermesin gülberg-i handânın dirîğ

Zâr u giryân olmasın uşşâk-ı nâlânın dirîğ

Dest-bûs olmazsa bârî etme dâmanın dirîğ

Şehr-i hüsnün şehrîyârısın bugün fermân senin (Şeyh Gâlib, Ş. /7)

“(Ey sevgili) gülen kırmızı yanaklarından ayrılığın kokusunu esirgeme. Senin inleyen âşıklarından ağlama ve sızlanma eksik olmasın. (Ey sevgili) elini öpmek nasip olmazsa da bari eteğini esirgeme. (Ey sevgili) sen güzellik şehrinin hükümdarısın. Bugün (devran senin) ferman senindir.” Bu şarkıda şair, sevgilinin gülen yanaklarını kırmızı gül yaprağına benzetmiştir. Kırmızı gül yaprağına benzeyen yanaklar gülme imajındadır. Şair, sevgilinin kırmızı yanaklarının gülmesinden ayrılık kokusunun eksik olmamasını istemektedir. Burada şair soyut bir kavram olan hicrân kavramını koku duyusuyla somutlaştırmıştır. Bu ayrılık kokusunun sevgilinin gül yanaklarından gelmesi ayrılığın gül gibi güzel koktuğunun anlamını vermektedir.

2.4.2.4. Bûy-ı cünûn

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Esirdi cûş-ı mahabbetle ehl-i sevdâ hep

Dimağâ bûy-ı cünûn verdi rûzigâr-ı bahâr (Şeyh Gâlib, G. 104/4)

“Baharın rûzgârı beyinlere deliliğın kokusunu verdiği (zaman) aşk ehli muhabbetin coşkunluğuyla kendilerinden geçtiler.” Beyitte şair, baharın rûzgârı deliliğın kokusunu vererek aşk ehlinin kendilerinden geçerek bir delilik hâli yaşadıklarını anlatmaktadır. Klasik şiirde bahar mevsimi tabiatın uyanışı olarak şairler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Baharın gelişini anlatan şairler, tabiatta olan güzelliği ve bu güzelliğın insan üzerindeki etkisine değinmişlerdir. Baharın gelişinin insan

üzerinde yarattığı önemli etki aşk ve cünunluk duygusunun ortaya çıkmasıdır⁸. Bundan dolayı şairler baharı cünunluğun zamanı olarak görmüşlerdir.

Beyitte şair, bilinen bu anlamı bûy-ı cünûn (deliliğin kokusu) somutlaştırmasıyla anlatması tabiatı koku duyusuyla algılamaya çalıştığını göstermektedir. Ayrıca şairin üslubunda gerçek mananın koku olabileceği önceden belirtilmiştir. Burada cünûn kavramının koku duyusuyla işlenmesi şairin üslubunda bu kavramın önemli bir manaya sahip olabileceğini göstermektedir.

2.4.2.5. Anber-i deryâ-yı pîç ü tâb

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Anber-i deryâ-yı pîç ü tâb mevc-i satrdur

Nâmı bu defterde mestûr olmasın bir kimsenin (Şeyh Gâlib, G. 181/2)

“Bu defterde satırların dalgası ıstırap denizinin kokusunu (vermesiyle) hiç kimsenin adını gizli saklı bırakmadı.” Beyitte şair, bir defter hayal ederek bu defterin satırlarını dalgaya benzetmiştir. Dalgaya benzeyen satırlar ıstırap denizinin kokusunu vermektedir. Burada “anber-i deryâ-yı pîç ü tâb” (ıstırap denizinin kokusu) terkinde ıstırap anber kokusuyla somutlaştırılmıştır. Anber, Hint denizlerinde yaşayan bir çeşit ada balığından elde edilen kara renkli güzel kokulu bir maddedir (Pala, 2014: 23). İstırap, Hint üslubuna ait önemli bir kavramdır. Şairin bu kavramı menşei Hindistan olan anber kokusuyla işlenmesi üslubuna dair dikkat çekici bir somutlaştırma olmuştur.

2.4.2.6. Anber-i deryâ-yı tahayyül

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Sâye-i zülfüne medd-i nıgeh-i tâze düşer

Sanırım anber-i deryâ-yı tahayyüldür bu (Şeyh Gâlib, G. 271/2)

“(Ey sevgili) senin saçının gölgesine taze uzun bir bakışın düşmesi sanırım bu hayal denizinin kokusunu (vermektedir.)” Beyitte şair, sevgilinin saçının gölgesine taze ve derin bir bakışın düşmesini hayal denizinin kokusu olarak görmektedir. Beyitte “anber-i deryâ-yı tahayyül” (hayal denizinin kokusu) terkinde hayal anber

⁸Nev-bahâr oldı yine geldi cünûn eyyâmı / Takdı zencirlerin bâd-ı bahâr enhârın (Bâkî, G. 276/5), Bâkî, bu beyitte ilkbaharın gelmesiyle birlikte deliliğin zamanı geldiğini ifade etmektedir.

kokusuyla somutlaştırılmıştır. Beyitte sevgilinin saçının gölgesine taze bakışın düşmesi ifadesinde saçın şair için taze bir hayal kaynağı olabileceğini göstermektedir.

2.4.2.7. Sebz-âb-ı hayâl

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Mâkiyân-ı Hind eder tâvûsa arz-ı reng-i nâz

Etdi sebz-âb-ı hayâl ol gûne hod-binânı sebz (Şeyh Gâlib, G. 108/11)

“Hint tavuğu tavus kuşuna nazın şeklini arz etmesiyle hayalin yeşil suyu kendini yeşil bir renkle ortaya çıkardı.” Beyitte şair, Hint tavuğunun tavus kuşuna nazın şeklini öğrettiğini hayal etmektedir. Bu hayali sebz-âb-ı hayâl (hayalin yeşil renkli suyu) terkibiyle yeşil bir renkle somutlaştırmaktadır. Hint tavuğunun tavus kuşuna nazı öğretmesi hayalinin yeşil bir renkle anlatılması bu hayalin yeşilliğin tazeliğinde olduğuna dikkat çekilmiştir. Geleneğe tavus kuşu; iffet, renk, gösteriş, güzellik, itibar, ihtişam ve kendini beğenme sembolü olarak anılmasının yanı sıra (Ceylan, 2011: 184) kanatlarının açılması, gezip tozması, nazla salınışı gibi yönlerden sevgiliyle tavus arasında münasebet kurulmuştur (Pala, 2014: 443). Şair, bu beyitte Hint tavuğunun tavusa nazın şeklini öğretmesi, yeni üslupta naz konusunda Hint tavuğunun örnek alınabileceğini göstermektedir. Yapılan araştırmada klasik üslupta Hint tavuğunun herhangi önemli bir konumu yok iken burada naz kavramı ile işlenmesi yeni anlamların meydana geldiğini göstermektedir.

2.4.2.8. Gül-i reng-i temennâ

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün

Hurşide gül-i reng-i temennâmız açılmaz

Sad perde-i nâz içre nihân bûy-ı gül-âbız (Şeyh Gâlib, G.128/2)

“Arzumuzun gül rengi güneşe (doğru) açılmaz. (Biz) yüzlerce naz perdesi içinde (bulunan) gül suyu kokusunda saklıyız.” Beyitte şair, arzumuzun gül rengi güneşe doğru açılmaz ifadesiyle rengin meydana gelmesi için ışığın etkisine değinmektedir. Beyitte “gül-i reng-i temennâmız” (arzumuzun gül rengi) terkinde arzu kırmızı bir renkle somutlaştırılmıştır. Şairin arzusu güneşin ışığına doğru açılmaması ve binlerce naz perdesi içinde saklı olması kolayca ulaşılabilecek bir manada olmadığını

göstermektedir. Şairin “gül suyunun kokusunda saklıyız” ifadesiyle “koku” duyusunun önemine vurgu yapmıştır.

2.5. Az Sözle Çok Şey Anlatma

Sebk-i Hindî şiiri hakkında söylenen en genel ifadelerden biri özlü ve derin bir anlatım tarzına ulaşarak manayı ön plana çıkarmak, sözü kısaltmak ve inceltmektir. Lafzı kısaltıp manayı zenginleştirmek isteyen Sebk-i Hindî şairi ister istemez sözü uzatan cinas, aks, îade gibi söz sanatlarını daha az kullanmış; buna mukabil şiirlerinde, istiare, teşbih, mecaz-ı mürsel telmih ve irsal-i mesel gibi sanatlara daha fazla yer vermiştir. Kısacası lafzı kısaltıp inceltmek isteyen Sebk-i Hindî şairi birçok yola başvurmuştur. Bu yollardan biri “telmih” sanatının sıklıkla kullanılmasıdır (Babacan, 2008: 223). Hint üslubu şairleri telmih sanatını kullanırken bazı hadiseleri birbiriyle mezcetmiş, iki farklı hadiseye ait unsurları veya aynı hadiseye ait farklı mazmunları birbiriyle bütünleştirerek sözü kısaltmaya gitmişlerdir (Yakut, 2019: 389). Şeyh Gâlib, telmih sanatını kullanırken kıssalar arasındaki tezatlıktan yararlanarak alışılmadık yeni anlamlar inşa etmeye çalışmıştır.

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Çıkardı Zemzem-i ma'nâ-yı çâh-ı Bâbil'den

Bu kilik-i sâhir-i mu'ciz-hitâb-ı âlem-i âb (Şeyh Gâlib, G. 16/13)

“*Su âleminin mucizevi hitabının sihirli kalemi Babil kuyusundan mana Zemzem'ini çıkardı.*” Çâh-ı Bâbil, Babil kuyusudur. Babil'de bulunduğu inanılan bu kuyu Şark-İslam edebiyatlarında daha çok Hârût ve Mârût hikâyesiyle birlikte bir büyü kaynağı olarak görülüp şiirde işlenmiştir (Pala, 2014: 96). Zemzem, Mekke'de bulunan bir kuyu olup Hz. İsmail'in topuğu altından fişkırın mucizevi suyun adıdır (Pala, 2014: 490).

Beyitte şair, Babil Kuyusu ile Zemzem Kuyusu'nun ortak bir metaforu olan “kuyu” merkezinde iki önemli hadise bir arada mecedilmiştir. İkinci mısradaki kilik; kamış kalem anlamında olup bu kamışın sulak alanlarda yetiştiği bilinmektedir. Şair, kalemine su âleminin mucizevi hitabının sihirli kalemi derken kamışın sulak alanlarda yetişmesi gerçeğinin yanı sıra tamlamadaki “su” ve “sihir” ilişkisi burada gizli bir mazmunu çağrıştırmaktadır.

Klasik şiirde sihir denilince akla ilk olarak Hârût ve Mârût gelmektedir. Hârût ve Mârût'un menşelerine bakıldığında ilk defa Zerdüşt metinlerinde geçen Haurvatât ve Ameretât ile aynı sayılmaktadırlar. Avesta'da dişi varlıklar olarak kabul edilen Haurvatât suların, Ameretât ise bitkilerin koruyucusu olarak kabul edilirler (Demirci, 1997: 262). Bu bilgiden anlaşıldığına göre şair su âleminin sihirli kalemi ifadesiyle Hârût'u kast etmiştir. Hârût'un menşei bakımından suların koruyucusu ile sihrin kaynağı olması "su âleminin sihirli kalemi" ifadesini açıklar duruma gelmiştir. Buna göre şairin kalemi Hârût olup Babil kuyusundan Zemzem suyunu çıkarması bir mucize olarak görülmüş ve sihirli kaleme mucizeye hitap eden tanımı yapılmıştır. Şairin kalemini sihir ile ilişkilendirmesi olağan bir durumdur. Şiirde birçok şair hüner göstermek için kalemlerini Hârût ve sihirle ilişkilendirmiştir.⁹ Şair, bu durumu iç içe geçmiş kavramlarla anlatması anlamın giriftleşmesine sebep olmuştur. Ayrıca şairin sihrin kaynağı olan Hârût'u menşesindeki suların koruyucusu özelliğiyle anlatması mazmunların özüne nüfuz ederek bir mana inşa ettiğini göstermektedir.

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Envâr-ı mâh-ı Nahşebîdür şu'le-i sadâ

Ayn-ı Alf'den aldı nazar çünkü çâh-ı ney (Şeyh Gâlib, G. 303/6)

"Ney kuyusunun ses alevi Nahşeb ayının nurudur ki Ali'nin gözünden bakış aldı." Mâh-ı Nahşeb, İbn Muknî adlı biri Nahşep civarındaki bir kuyudan sihir ve hokkabazlıkla gökyüzüne yansıttığı düzmece aydır (Onay, 2019: 282). Ney, kamıştan yapılmış nefesli bir çalgıdır. Mevlevîlikte önemli bir enstrümandır. Bu enstrümanın sesi yanık ve sırlıdır. Bir rivayete göre Hz. Peygamber ilahi aşk sırrından Hz. Ali'ye bahsetmiştir. Hz. Ali bu sırı dayanamayınca Medine dışında bir kuyuya gidip sırrını anlatmış. Bu kuyu hakikat sırrıyla coşarak taşmış. Su her yeri kaplayınca kenarlarında kamışlar yetişmiş. Oradan geçen biri kuyunun etrafında yetişen kamışlardan birini kesmiş ve muhtelif yerlerinden delikler açarak içine üflemeye başlayınca kalplere coşkun bir duygu vermiş ve İlahî sırrı anlatır olmuştur (Pala, 2004: 358).

⁹Sühr ü efsûn ile dolmuştur derûnun ey kâlem / Zülf-i Hârûtun demek mümkün ki nâl olmuş sana (Nedîm, G.2/3). Nedîm, kalemini tıpkı Şeyh Gâlib gibi sihir ve Hârût'la ilişkilendirmiştir.

Beyitte ney kuyusuyla kast edilen anlam Hz. Ali'nin sırrına mazhar olmuş kuyunun suyuyla yetişen kamışlıktır. Nahşeb ayının bir kuyudan yansıtılması ile ney kıssasındaki “kuyu” metaforu birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Beyitte, Hz. Ali kendisine verilen sırra dayanamayıp büyük bir ses aleviyle kuyuya sırrını açıklaması sonucunda Nahşep ayının gökyüzünde ortaya çıkması alışılmadık bir hayaldir. Malumdur ki, Nahşep ayı sihir ve düzmece bir şekilde ortaya çıkar. Fakat burada Hz. Ali'nin ses alevi olan hakikat sırrıyla ortaya çıkması bir tezatlığı meydana getirmiştir. Böylelikle kıssaların oluşum süreci yeni hayallerle anlatılması yeni mazmunların meydana geldiğini gösterir.

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Sihir-i Hârût'dan etmiş dem-i İsa'ya rasad

Yerde gökde ne var olmadı bîgâne-i ney (Şeyh Gâlib, G. 304/3)

“(Ney) Hârût'un sihriinden İsa'nın nefesine gözlemci olmuş (bundan dolayı) yerde ve gökte ne varsa ney'e bîgâne olmadı.” Hârût ve Mârût bir melek iken ism-i azam duasını Zühre adındaki bir kadına öğretmeleri sonucunda Babil'de ateş dolu bir kuyuya baş aşağı asılmışlardır. Bunun sonucunda Hârût ve Mârût sihir yoluyla insanlarla konuşmaya başlamış ve şiirde sihri sembolize eden iki önemli karakter olmuşlardır.

Beyitte şair, birçok kavram arasında bağlantı kurarak bir anlam inşa etmeye çalışmıştır. Öncelikle şair, Hârût'un sihri ile Hz İsa'nın mucizevi nefesi arasındaki tezatlıktan yararlanmışır. Hârût gökte yaşayan bir melek iken yeryüzünde cezalandırılması, Hz. İsa'nın yeryüzündeyken gökyüzüne çıkarılması hadiseleri arasındaki tezatlık işlenmiştir. Bu hayal dairesinde “ney”in hem sihre hem de mucizeye aşina olması yönü tezatlık içeren kıssalar üzerinden anlatılması dikkat çekici bir hayali meydana getirmiştir.

Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün

Çünkü Mesih-i aşkdan aldı nefes asâ-yı ney

Mürdeye bahş-ı cân ederdim çekip ejdehâ-yı ney (Şeyh Gâlib, G. 305/1)

“Ney'in asası aşkın Mesih'inden nefes aldığı için ney ejderhasını çekip ölüye can verirdim.” Klasik şiirde Hz. İsa'nın ölüleri diriltmesi ile ney'in hakikat sırrından

bahsederek ölü kalpleri diriltmesi açısından her iki kıssa şiire konu olmuşlardır. Beyitte şair, ney'in diriltici özelliğini Hz. İsa'dan aldığını söyleyerek her iki kavramı diriltme sembolünden dolayı bir arada mezcetmiştir. İkinci mısradaki şair, ney'i şekilsel açıdan ejderhaya benzetmiştir. Bu benzetme sadece şekilsel olmadığı anlamsal bir ortaklığın da olabileceğini göstermektedir. Zira, ney anlamsal açıdan incelendiğinde özünde hem zehir hem de panzehir bulundurmaktadır.¹⁰ Ejderha ise büyük yılan anlamındadır. Yılanlar da gerçekte hem zehir hem de panzehire sahiptirler. Şair, ney ile ejderhanın zehir ve panzehir özellikleri arasında bir münasebet kurarak böylesi bir benzetmeye gitmiştir. Ney ve ejderha ilişkisine çekmek fiili eklendiğinde kavramlar arasında başka bir münasebet ortaya çıkmaktadır. Ney enstürmanını öğrenme sürecinde nefes egzersizindeki “nefes çekmek” ile ejderhaların kendi ecelleriyle ölmelerinden dolayı belirli bir zaman sonra gökyüzüne “çekilmesi” olayı birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Beyitte aşkın Mesihî'nden nefes alan ney ejderhası ifadesiyle Mesihî'nin göğe yükselişi ile ejderhanın gökyüzüne çekilmesi arasında bir bağlantı kurulmuştur. Bütün bu anlamlar değerlendirildiğinde kullanılan kavramların tesadüfi bir şekilde bir araya gelmediğini göstermektedir. Bu kavramlar arasında anlamsal ortaklıklar kurularak az sözle çok şey anlatma/birçok anlamı çağrıştırma özelliği meydana gelmiştir. Şair, bu özelliği kullanırken adeta telmih öyküsünü yazmaya çalışmıştır.

2.6. Somutlaştırma

Somitlaştırma, soyut-somit kelimelerin bir araya gelerek meydana getirdiği alışılmadık bağdaştırmaları kapsamaktadır. Soyut kavramların somut unsurlarla bir araya getirilmesinden, bir başka ifadeyle hissî kavramların naklî unsurlarla birlikte verilmesinden oluşmuştur. Şiirde soyut kavramların somut unsurlarla ilişkilendirilerek ortaya konulması, Türk şiiri için pek de yeni bir uygulama değildir. Klasik şiirin başlangıcından bu yana şairlerin bu tür yaklaşım içinde oldukları bilinen bir gerçektir. Yûnus Emre *Dîvânı*'ndan itibaren oluşturulan divanların hemen hepsinde soyut kavramların somut unsurlarla birlikte/bir tamlama içinde verildiği

¹⁰Hız. Mevlânâ, Mesnevî'nin ilk on sekizinci beytinde “Hemçü ney zehrî û teryâki ki did? / Hemçü ney demsâz û muştâki ki did?” *Ney gibi bir zehir ve panzehir kim gördü? Ney gibi bir dostu, bir aşığı kim gördü* ifadeleriyle Ney'in yapısındaki zehir ve panzehir özelliğine dikkat çekmektedir (Çiftçi, 2017: 20).

görülmektedir. Bu tür kullanımlar “alışılmamış bağdaştırma” olarak da tanımlanmıştır (Demirel, 2008: 8).

Sebk-i Hindî'nin iki temel özelliği olan anlam ve söz kendi içinde farklı uygulamalarla ortaya çıkmaktadır. Alışılmamış bağdaştırmalar olarak da değerlendirilebilecek soyut kavramların somut unsurlarla birlikte verilmesi, bir yönüyle söz, bir yönüyle de anlamla ilgili olduğu söylenilebilir. Bu özelliğin Sebk-i Hindî'de yaygın bir şekilde kullanılması az sözle çok şeyin ifade edilmesinin bir sonucu olarak açıklanabilir. Sebk-i Hindî'de anlam sözden üstün tutulduğu için söz elden geldiğince incelecek, neredeyse görünmeyecek bir hâle gelecektir. Şairin bunu sağlayabilmesi çok zengin bir muhayyile ve imgelemi gerektirmektedir. Birbirleriyle ilgisi bulunmayan kelimeler ve bazen bunlar zıt anlamlı da olabilir, bir araya getirilerek anlamın ancak şairin bilebileceği bir niteliğe bürümüştür. Anlam boyutunda ise bu tür kullanımlar muhayyile, imge ve çağrışımla ilgilidir. Sebk-i Hindî şairleri özellikle zincirleme tamlamalarla alabildiğine soyut ve alabildiğine derin/kapalı/girift bir anlam kurgusuna başvurmuşlardır (Demirel, 2008: 13-14). Bu çalışmada somutlaştırma özelliği incelenirken birden fazla soyut kavramların somutlaştırıldığı beyitler başta olmak üzere şairin üslubundaki zıt anlam ve çağrışım gücü yüksel beyitler tespit edilip incelenmiştir.

2.6.1. Şem'-i nîgû-kâr-ı küstâhî

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Meclisi pür-nûr eder serkeşliğim

Şem'-i nîgû-kâr-ı küstâhî menem (Şeyh Gâlib, G. 216/2)

“Benim dik başlılığım meclisi nurlandırarak küstahlığın ışıklı mumu (ben) olurum.”

Beyitte şair, “şem'-i nîgû-kâr-ı küstâhî” (küstahlığın ışıklı mumu) terkinde küstahlığı muma benzeterak somutlaştırmıştır. Mumun her yeri aydınlatması sebebiyle olumlu bir özelliği vardır. Burada küstahlıkla bağdaştırılması tezat bir anlamı meydana getirmektedir. Şair beyitte dikbaşlılığı ile mumun dimdik olması arasında bir benzetme yapmıştır. Şairin dikbaşlılığı meclisi nurlandırarak küstahlığın ışıklı mumu hâline gelmesi çarpıcı bir anlamı ortaya çıkarmıştır.

2.6.2. Şâne-i dest-i te'emmül

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Pençe-i hurşîd-i ma'nâya olur târ-ı şu'â

Mûylar kim şâne-i dest-i teemmülden geçer (Şeyh Gâlib, G. 61/4)

“Saçlar, düşüncenin el tarağından geçtiği zaman mana, güneşin pencesinde ışık telleri gibi süzülür.” Beyitte şair, “şâne-i dest-i teemmül” (düşüncenin el tarağı), “pençe-i hurşîd-i ma'nâ” (mana güneşinin pençesi) terkiplerinde düşünceyi; el tarağına, manayı ise pençeye benzeterek somutlaştırmıştır. Beytin ilk mısraında mana; güneşin pençesine, güneş; pençeye benzetilmiştir. İkinci mısraında düşünce; el tarağına, el; tarağa benzetilmiştir. Beytin ikinci mısraında dest (el) pençeye, şâne ise güneşe benzetilmesi beyitte iç içe geçmiş bir teşbih ağının olduğunu göstermektedir. Bu teşbihler daha yalın bir şekilde değerlendirildiğinde “pençe-i hurşîd-i ma'nâ ile şâne-i dest-i teemmül”, “târ-ı şu'â ile mûylar” arasında müşevveş leff ü neşr sanatı meydana gelmiştir. Beyte göre şair, düşüncenin el tarağı demekle eli tarağa benzetip düşünceli bir şekilde saçlarını taramakta olan bir “insan mazmûnuna” işaret etmektedir. Bu insan düşünceli bir şekilde sürekli el tarağından geçirttiği saçlarından mana huzmeleri yayılmaktadır. Bu mana huzmelerini meydana getiren el tarağı güneşin pençesine benzetilerek mana böylesi bir elden süzülmemektedir. Düşünce normal bir el tarağı benzetmesiyle anlatılırken mananın güneşe benzeyen pençeye anlatılması mananın önemine dikkat çekilmiştir.

2.6.3. Bâl-i acz

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Bâl-i aczin ferş-i râh eyler talebde Cebrâîl

Murğ-ı dil ankâ-yı Kâf-ı lâ-mekân olsun da gör (Şeyh Gâlib, G. 71/4)

“Gönül kuşu mekânsızlık dağının ankası olmayı istediğinde Cebrail'in acizlik kanadını nasıl yol halısı yaptığını gör.” Beyitte şair, “bâl-i acz” (acizliğin kanadı), “murğ-ı dil” (gönül kuşu), terkiplerinde acizliği kanatla, gönlü kuş ile somutlaştırmıştır. Bu somutlaştırmada “bâl-i acz” (acizliğin kanadı) terkiplerindeki acizlik ve kanat arasındaki münasebet anlamsız olarak görülmektedir. Fakat bu terkip beytin içindeki detaylarla incelendiğinde bu anlamsızlık bir mana kazanmaktadır.

Hakikat yolculuğunda gönül her zaman önemli bir rehber olarak kabul edilmiştir. Akıl ise hakikati idrak etmede aciz kalmış ve tasavvuf terminolojisinde Cebrail'in sembolü olarak kabul edilmiştir. Buna göre şair, acizlik kanadı derken Cebrail'in sembolize ettiği akli kast etmiştir. Beyitte acizlik kanadı terkihiyle birlikte “Cebrail, dil, Ankâ, lâ-mekân” gibi soyut kavramların yer alması anlamın olabildiğince soyut kavramlar üzerinde anlatılmasına sebep olmuştur.

2.6.4. Dest-i redd-i fikr-i dü-cihân

Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

Rûhü'l-Kudüs'üm târem-i ma'nâ seferimdür

Dest-i red-i fikr-i dü-cihân bâl ü perimdür (Şeyh Gâlib, G. 80/1)

“Ben Cebrailim, yolculuğum mana kümbetindedir. İki cihan fikrini red etme eli benim kanadımdır.” Beyitte şair, “târem-i ma'nâ” (mana kümbeti), “dest-i red-i fikr-i dü-cihân” (iki cihan düşüncesini red etme eli) terkihiinde manayı kümbete, iki cihan düşüncesini ise bir şeyleri istemeyerek red eden insan eline benzetererek somutlaştırmıştır. Şair, kendisini Cebrail'e benzetererek mana yolculuğuna çıkmıştır. Böylesi bir yolculukta olan şair iki cihan düşüncesini redd ederek kendine kanat yapmıştır. Bu kanat bir şeyleri istemeyen insan elinin refleksleriyle anlatılması dikkat çekici bir imge olmuştur.

2.6.5. Reg-i ebr-i ezel / cûy-ı ebed

Fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilün

Feyz-bahş olmuş reg-i ebr-i ezel cûy-ı ebed

Cevher-i cân nahl-i pür-neşv ü nemâdur kâmetin (Şeyh Gâlib, G. 184/8)

“(Ey Sevgili) Senin boyuna ezel bulutunun damarı (ile) sonsuzluğun akarsuyu feyiz verir olmuş. (Bundan dolayı) senin boyun canın özüne neşv ü nüma veren bir ağaçtır.” Beyitte şair, “reg-i ebr-i ezel” (ezel bulutunun damarı), “cûy-ı ebed” (sonsuzluğun akarsuyu) terkihiinde ezeli; bulutun damarı olan yağmurla, ebedi ise akarsuyuyla somutlaştırmıştır. Buradaki “reg-i ebr” (bulutun damarı) terkihi ilerde açıklanacak olan “reg” kelimesiyle meydana gelmiş orijinal bir terkihtir. Beyte göre şair, mücerred olan bir sevgiliyi anlatmaktadır. Burada sevgilinin boyu ezel

bulutunun damarı ile ebedin akarsuyundan beslenmektedir. Ezel ve ebedden beslenen sevgilinin boyu bir ağaç olarak somutlaştırılmıştır. Beyitte şair, her ne kadar boyu ağaç ile somutlaştırmaya çalışsa da boyun ezel ve ebedden beslenmesi somut bir manaya ulaşamadığını göstermektedir.

2.6.6. Rişte-i tûl-ı emel

Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Girih-bend oldu gerçi rişte-i tûl-ı emel ammâ

Bu davânın sonu cemiyet-i ma'nâ mîdur bilmem (Şeyh Gâlib, G. 207/3)

“Gerçi bitmek tükenmez emeller/hayaller ipi düğümlendi. Bu davanın sonucunda mana topluluğu ortaya çıkar mı bilmiyorum.” Beyitte şair, “rişte-i tûl-ı emel” (bitmek tükenmez hayaller ipi), “cemiyet-i ma'nâ” (mana cemiyeti) terkiplerinde tûl-i emeli ipliklere, manayı topluluğa benzeterek somutlaştırmıştır. Beyitte şairin tûl-i emel ipliklerinin düğümlendiğini ifade etmekle hayal kavramını çağrıştırmaktadır. Bir nevi şair, hayal kavramını ipliklere benzeterek muhayyilesinin inceliğine işaret etmektedir. Beyitte şairin hayal ipliklerinin düğümlenmesi muhayyilesinin bir çıkmaza girdiğini göstermektedir. Bundan dolayı düğümlenmiş olan bu ipten mananın çıkıp çıkmayacağı konusunda belirsizlik yaşanmıştır.

2.6.7. Kimyâ-yı merâm

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Eyleyen ülfeti kimyâ-yı merâma âlet

Genc-i ikbâle bilir dest-i temennâ-yı kilîd (Şeyh Gâlib, G. 41/3)

“Dostluğu, istek kimyasına alet eden dilemenin elini baht hazinesine kilid olarak bilir.” Şair, “kimyâ-yı merâm” (arzu istek kimyası) genc-i ikbâl (ikbal hazinesi), dest-i temennâ (dilemenin eli) terkiplerinde birden fazla soyut kavramı somutlaştırmıştır. Bu somutlaştırmalarla toplumun bazı tiplerinin özelliklerine değinilmiştir. Birinci mısradaki dostluğu istek kimyasına alet eden bir tipten bahsedilmektir. Kimya, mevhûm bir ilim olarak bazı madenleri altın ve gümüşe dönüştürme anlamında kullanılır (Onay, 2019: 260). Kimya aslında bazı madenleri altın ve gümüşe çevirdiği için değerli bir ilimdir. Dostluk, kimya gibi kıymetli bir değer olarak görülmektedir. Dostluğu herhangi bir emele ulaşmak için alet edenler

dilemenin elini baht hazinesine kilit yapmıştır. Yani dostluğu kullanarak bir şeyler elde etmek isteyen tiplerin özelliği “dilemek ve istemek” olduğu anlatılmaktadır. Dostluğu emelleri için kullanan insan tipi ile dilenerek bir şeyler isteyen insan tipi arasında bir fark görülmemektedir. Buna göre beyitte “dilemek ve istemek” kelimelerinin bir arada kullanılması “dilencilik mazmununu” çağrıştırmaktadır.

Beyitte “kimyâ, genc (hazine) ve kilid” gibi kavramlar arasındaki tenasüp Kârûn mazmununa da işaret etmektedir. Kârûn, Hz. Musa’nın yakınlarından olup onun öğretisiyle toprağı altın yapma sanatı olan kimyâyı öğrenmiş ve böylelikle çok zengin olmuştur. Hatta hazinelerinin anahtarları kaç bin ve kaç deve yüklü olduğu mühim bir din meselesi olmuştur (Onay, 2019: 249). Hz. Musa’nın Karun’a öğrettiği kimyâ ilmi sonucu zengin olması ve sonrasında Hz. Musa’ya karşı gelmesi kişinin dostluğu kullanıp zengin olması arasında bağlantı kurulmuş olabileceğini göstermektedir.

2.7. Yeni ve Orijinal Terkipler

Sebk-i Hindî üslubu şairleri yeni hayal veya manaya ulaşabilmek için kullandıkları tekniklerden biri yeni ve orijinal terkipler meydana getirmektir. Yeni ve orijinal terkipler Sebk-i Hindî şiiri için yeni bir özellik olarak kabul edilmektedir. Bu özellik Sebk-i Hindî şiirinin en önemli ve onu en çok anlaşılmasız kılan durumlardan biridir. Yeni ve söylenmemiş bir anlam peşinde koşan, varlık ve olaylara bakış açısını değiştiren Hint üslubu şairleri yeni terkiplerle şiir dilinde değişiklikler yapmışlardır. Hint üslubu şairlerinin kullandığı yeni terkipler genelde kinaye, teşbih-i belîğ, istiare, orijinal bir kelime ya da deyim esasıyla kurulmuştur. Bu terkipler daha çok Örfî, Tâlib-i Âmulî, Feyzî-i Hindî, Şevket-i Buhârî ve Bîdil-i Dehlevî gibi mana ve mazmun yönünü ön planda tutan Hint sahası şairleri tarafından kullanılır. Klasik Türk şairleri de daha çok bu şairlerin etkisiyle yeni ve orijinal terkipler kullanılmışlardır (Babacan, 2012: 230).

Şeyh Gâlib *Dîvân*’ı “yeni ve orijinal terkip” özelliği açısından incelendiğinde “reg” kelimesiyle meydana gelmiş birçok terkip tespit edilmiştir. Bunlar; “reg-i yâkût”, “reg-i hayâl”, “reg-i la’l”, “reg-i hâb”, “reg-i ebr”, “reg-i ebr-i bahâr”, “reg-i tanbûr”, “reg-i misvâk”, “reg-i giyâh-ı çemen” terkipleridir. Tespit edilen bu

terkiplerin başka şairler tarafından kullanıp kullanılmadığına dair Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap sayfasında tüm divanlar tarandığında Arpaeminizâde Sâmî'nin “reg-i hâb”¹¹, Lebîb ile İzzet Ali Paşa'nın “reg-i ebr-i bahâr”¹² terkiplerini kullandıkları tespit edilmiştir.

Şeyh Gâlib'in Hint üslubunun önemli temsilcisi olan Şevket-i Buhârî'den etkilendiği bilinmektedir. Turgay Şafak, Şevket-i Buhârî'nin *Dîvânı* 'nda en fazla kullandığı kelimeler arasında “reg” kelimesinin olduğunu ifade etmiştir. (Göllü, 2018: 66). Bu bilgiden hareketle Şevket-i Buhârî *Dîvânı* 'ı tarandığında “reg-i yâkût”, “reg-i hayâl”, “reg-i la'l”, “reg-i hâb”, “reg-i ebr”, “reg-i ebr-i bahâr” terkiplerinin yer aldığı tespit edilmiştir. Özellikle “reg-i yâkût” ve “reg-i la'l” terkiplerini her iki şair ortak kelimelerle işlemiştir.

2.7.1. Reg-i hâb

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Hünâbe-hîz-i girye reg-i hâbdur bana

Bîdâr-ı âb-ı hançer-i berrân kim senin (Şeyh Gâlib, G. 192/2)

“*Senin keskin hançer suyunun uykusuzluğuyla döktüğüm kanlı gözyaşları bana uyku damarı olur.*” Klasik şiirde âşık sevgilinin hayaliyle yaşadığı için gözlerine uyku düşmez ve sevgilinin hayaliyle daima kanlı gözyaşları döker. Beyitte ise âşık sevgilinin kirpiğinin benzetilene olan hançerin suyuyla uykusuz kalmaktadır. Burada kanlı gözyaşlarının uyku damarına benzetilmesi artık bu hayalin uyku getirdiği anlamını vererek yeni bir anlam ortaya çıkmaktadır.

2.7.2. Reg-i hayâl

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Dil etse zülfünü azm-i muhâle ser-menzil

Reg-i hayâli ana câdde-i teselsül eder (Şeyh Gâlib, G.102/3)

“*Gönül senin saçını çıkılmaz bir nokta (olarak görse) (senin) hayal damarını ona zincirleme bir yol yapar.*” Klasik şiirde sevgilinin saçları şekil itibariyle dağınık ve

¹¹Gaflet çerâğ-ı matlab olur bî-basirete/ A'mâ bulur fetil-i reg-i hâbdan fûrûğ (Sâmî, G.64/4)

¹²Reg-i ebr-i bahârî gülşene mîzâb-ı rahmetdir / Bu mevsim Mekke-i gülşen metâf-ı kudsiyân oldı (Lebîb, K. 6/24). Hat gelelden çeşm-i giryânımda her târ-ı müjem / Gıbta-fermâ-yı reg-i ebr-i bahâran oldı hep (İzzet, G.8/2)

perişan, kıvrımlı ve halkalı olmasıyla zincire benzemektedir. Âşıkların gönlü ise sevgilinin dağınık ve perişan olan saçlarında asılıdır. Bundan dolayı gönül sevgilinin dağınık saçını çıkılmaz bir nokta olarak görmektedir. Gönlün saçın çıkılmaz noktası olan dağınıklıktan kurtulması için hayal damarını zincirleme bir yol yapmaktadır.

Beyitte zincirli bir yol olan “cadde-i teselsül” sevgilinin kıvrımlı ve halkalı olan zincir saç benzetmesinden istiareddir. Bir nevi sevgilinin hayal damarı olan zincire benzeyen saçlar gönlün takip edebileceği bir yol olarak düşünülmüştür. Burada hayal damarı zincir gibi iç içe geçmiş saçla anlatılması şairin hayallerinin girift ve iç içe geçmiş bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Şeyh Gâlib hayal damarını zincire benzeyen zülf ile işlerken Şevket-i Buhârî ise “reg-i hayâl” terkiibini “kirpikle” ilişkilendirerek şu şekilde işlemektedir:

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Be-tâb-ı şûh-ı tu Şevket zamâne mî-tâzed

Reg-i Hayâl-i tu müjgân-ı âhû-yı haremest¹³

“*Senin güzellik tabiatınla Şevket'in zamanı tazelenir. Zira senin hayal damarın Harem ahusunun kirpiğidir* (Göllü, 2018: 979).” Beyitte, sevgilinin güzelliğiyle Şevket'in zamanı tazelenmektedir. Sevgilinin hayal damarı ahunun kirpiği olarak görülmektedir. Sevgilinin hayal damarının Harem ahusunun kirpiğine benzetilmesi âşğın bu kirpikten feyiz alarak hayallerinin bir kirpik inceliğinde olabileceğine dikkat çekmektedir.

2.7.3. Reg-i ebr-i dest-kâr-ı bahâr

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Çemen bir allı yeşilli kumâş-ı dîbâdur

Ki târ u pûdu reg-i ebr-i dest-kâr-ı bahâr (Şeyh Gâlib, G. 104/6)

“*Çemen, kırmızı yeşilli ipekli bir kumaştır ki iplikleri baharın sanatkâr bulutunun damarıdır.*” Beyitte şair, “reg-i ebr-i dest-kâr-ı bahâr” (baharın sanatkâr bulutunun damarı) tamlaması üslubun bir özelliği olan zincirleme terkiplerle meydana gelmiştir. Bu terkipte “ebr-i dest- kâr-ı bahâr” (baharın sanatkâr bulutu) tamlamasıyla

¹³ بطبع شوخ تو شوکت زمانه می تازد/ رک خیال تو مژگان آهوی حرمست¹³

teşhis,“reg-i ebr” (bulutun damarı) ise yağmurdan istiare olup iki edebî sanat mezcedilmiştir.

Beyitte şair, çemeni kırmızı ve yeşil renkten oluşmuş dîbâ kumaşına benzettir. Dîbâ kumaşı olan çemenin kırmızı ve yeşil bir renge sahip olması onu meydana getiren ipliklerinde kırmızı ve yeşil olmasının gerektiğini göstermektedir. Beyitte ise kırmızı ve yeşil renkli bir kumaşın ipliklerini bulutun damarı olan yağmur oluşturmaktadır. Yağmur ise bî-rengtir. Bî-reng, Farsçada renksizlik anlamındadır. Bî-reng, arif olan bir kişi fenâ makamında Allah’ın rengi yani Sıbgatullah olan renksizliğe kavuşarak tasavvufî olgunlukta en üst makama ulaşmak demektir (Cebecioğlu, 2009: 52). Beyitte yağmurun kırmızı ve yeşil renkli bir kumaşı meydana getirmesi renksizliğin içindeki renge işaret etmektedir. Renksiz olan yağmurun içinden kırmızı ve yeşil renkli bir kumaşın meydana gelmesi renk kontrastındaki yeşil ve kırmızının zıtlığı kullanılmıştır.

Şeyh Gâlib, bu beyitte yağmuru “reg-i ebr” (bulutun damarı) terkihiyle anlatması ince bir mana ve hayali meydana getirmektedir. Şair, çemenin tabi görüntüsünden bî-reng kavramını anlatarak somut olan gerçekliğin özüne nüfuz edip görünmeyen bir anlama ya da gerçeğe vurgu yapmaktadır.

2.7.4. Reg-i giyâh-ı çemen

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Rutûbet öyle ki neşv ü nemâ bulup oldu

Reg-i giyâh-ı çemen târ-u pud-i ebr-i mafîr (Şeyh Gâlib, K. 32/3)

“Rutubet o kadar arttı ki, yağmur bulutunun iplikleri çimen otlarının damarı oldu.” Beyitte şair, yağmuru ipliklere benzettir. Yağmurun yağmasıyla birlikte yerdeki rutubet artmış ve çemendeki otları besleyen bir damar olmuştur. Burada şair yağmurun ipliklerini otların damarına benzettir. Bir nevi şair, otların ince bir yapıya sahip oluşunu yağmurun ipliklerine dayandırması derin bir düşünceye işaret etmektedir. Beyitte “reg” kelimesiyle birlikte iplik, ot, yağmur gibi kelimelerin kullanılması şairin muhayyilesinin inceliğini göstermektedir.

2.7.5. Reg-i misvâk

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Öyle bir bezmde efsûrde-i zühdüm ben kim

Reg-i tanbûr çekerler reg-i misvâkimden (Şeyh Gâlib, G. 239/4)

“Öyle bir meclisteyim ki zühdümün soğukluğundan (dolayı) misvak damarımdan tanburun damarını çekerler.” Zühd kavramı rağbetsizlik anlamında olup dünya hayatına doludizgin bağlanmadan bir yaşam sürmek demektir. Beyitte şair, “efsûrde-i zühd” (zühdün soğukluğu) terkihiyle zühd anlayışının artık eski samimiliğini yitirdiği anlamını vermiş olabilir. Misvâk, diş temizliği için kullanılan ince dalları bulunan bir çubuktur. Şair, misvâk damarı derken misvağın içindeki ince dalları kast etmektedir. Beyitte şair, “reg-i tanbûr” tanburun damarı terkihiinde tanburun tellerini damara benzetmiştir. Şairin elindeki misvak damarından tanburun damarını çekmek ifadesinde eğlenceli bir mecliste bulunduğunu gösterir. Burada misvak damarından tanburun damarını çekmek ince bir hayaldir.

2.7.6. Reg-i la'l

Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

Gâlib ne feydzür bu reg-i la'l-i nâb iken

Fevvâre-i kalem ede pür-tâb-ı gül-arak (Şeyh Gâib, G. 166/9)

“Galib, (sevgilinin dudağı) saf bir lâl damarı iken (hangi) feyizle kalemin fiskiyesi ondan parlak gül (renkli bir) rakı elde eder.” Beyitte şair, sevgilinin dudağını saf bir lâl damarına benzetmesiyle şarabı kast etmektedir. Şair, lâl dudağın üzerindeki çizgileri hayal ederek onları katıksız şarabın kaynağı olarak görmektedir. Şairin burada sevgilinin lâl dudağını damarla işlemesi mazmunların özüne nüfuz ettiğini göstermektedir. İkinci mısradaki kalem fiskiyeye benzetilmiştir. Fiskiyeye benzeyen kalem sevgilinin lâl damarından alışılmadık bir feyizle gül renkli bir şarap elde etmesi ince hayaldir. Şevket-i Buhârî “reg-i la'l” terkihini Şeyh Gâlib gibi “kalem” ile ilişkilendirerek şu şekilde işlemiştir:

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Musavvirân kalem-i mûy-beste ez-reg-i la'l

Keşîde nakş-ı dehânet be-reng-i hande-i mûr¹⁴

“Ressamlar lâlin damarından kıl düğümlü kalemi almışlar. Sevgilinin ağzının nakşını karıncanın gülücüğünde tasvir etmişler (Göllü, 2018: 474).” Beyitte şair, sevgilinin dudağı üzerindeki damarlardan kıl düğümlü bir kalem elde etmesi ince ve aşırı bir hayaldir. Şiirde sevgilinin dudağı kapalıdır ve bir düğümü andırmaktadır. Bundan dolayı sevgilinin dudağının damarından elde edilen kalemin lifleri de düğümlü olarak hayal edilmiştir. Beyitte şair, sevgilinin dudağının ince damarlarından elde ettiği kalemlerle sevgilinin ağzının nakşını karıncanın gülüşünde tasvir etmektedir. Gerçekte aslı olmayan karıncanın gülüşüne sevgilinin olmayan dudağını nakş etmek Hint üslubunun ince ve aşırı hayalciliğine güzel bir örnek olarak değerlendirilebilir.

2.7.7. Reg-i yâkût

Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Hep kan tamardı idi reg-i yâkût kalemden

Ger ma'nî-i rengîni disem la'l-i bütândur (Şeyh Gâlib, K. 28/20)

“Eger put gibi güzel olanların lâl dudağı renkli bir manadır desem kalemin yakut damarından hep kan damlardı.” Beyte göre şair, put gibi güzel olan sevgililerin lâl dudağını renkli bir mana olarak hayal ettiğinde kaleminin yakut damarından kan damlamaktadır. Eskiden kalemler kamyştan yapılırdı. Kamyş kalemin içinde ince lifler bulunmaktadır. Şair bu lifleri damara benzetmiştir. İçi liflerle dolu olan kalem kırmızı mürekkebe batırıldığında mürekkep liflerin içinden geçerek bir insan anatomisine benzeyecektir. İnsana benzeyen kalem güzellerin lâl dudağındaki renkli manayı gördüğü zaman tıpkı bir insan gibi gözyaşı yakutu dökülecektir (teşhis).

Şiirde yakut âşığın kırmızı gözyaşı sembolüdür. Âşık, sevgiliyi düşündüğünde gözyaşı yakutu döker. Beyitte şair, yakut damarı derken gözyaşı damarını kast etmektedir. Burada gözyaşı damarının kalemin içindeki liflere benzetilerek

¹⁴ مصوران قلم موی بسته از رک لعل/کشیده نقش دهانت بر نک خنده مور

anlatılması ince bir hayalin tezahürü olarak görülebilir. Şevket-i Buhârî’de “reg-i yâkût” ter kibini Şeyh Gâlib gibi “lâl” kavramıyla ilişkilendirerek şu şekilde işlemektedir:

Fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlâtün fe’îlün

Ömrem ez-bes be-hayâl-i leb-i la’l-i tu güzêşt

Reg-i yâkût buved rişte-i tûl-i emelem¹⁵

“Ömrüm senin lâl dudağının hayaliyle o kadar geçti ki, tûl-i emel ipliklerim yakutun damarı oldu (Göllü, 2018: 1331).” Beyitte şair, yıllardır sevgilinin lâl dudağının hayaliyle yaşadığını ve emel ipliklerinin “yakut damarı” olduğunu söylemektedir. Beyitte şair, bitmez tükenmez arzu ve isteklerini yakut damarına benzetmesi şairin burada yakut damarıyla gözyaşı damarını kast etmiş olabileceğini göstermektedir.

¹⁵ عمرم ازبس بخيال لب لعل تو كذشت / رك ياقوت بود رستهء طول املم

SONUÇ

Sebk-i Hindî, başta İran ve Hindistan olmak üzere Anadolu'da da etkisini göstermiş edebî bir üslubun adıdır. Hint tarzı anlamına gelen bu üslup Hint felsefesinin ve edebî zevkinin etkisinde kalan şairlerin oluşturduğu bir şiir tarzıdır. Bu şiir tarzının ortaya çıkmasına sebep olan siyasi, sosyal ve edebî etkiler vardır. Bu etkilerin en önemlilerinden biri İran'da Safevîler'in iktidara gelmesidir. Safevîler döneminde Şiilik devletin resmi mezhebi kabul edilmiş ve Şii olmayan birçok âlim ve şair mezhep taasubuna maruz kalmıştır. Bunun sonucunda İran'da dini ve siyasi baskılara dayanamayan birçok şair, Hindistan'a gitmiştir. Hint hükümdarları tarafından himaye edilen şairler, hükümdarların teşvikleriyle eserlerini kaleme alarak yeni bir sürecin başlatıcısı olmuşlardır.

XVII. yüzyılda şairler arasında yaygınlaşmaya başlayan Hint üslubunun nerede ve nasıl şekillendiği konusu araştırmacılar tarafından incelenip belirlenmiştir. Bu üslubun isimlendirilme konusunda birtakım ihtilaflar yaşanmıştır. Bazı araştırmacılar çeşitli sebepler öne sürerek bu üsluba Sebk-i İsfahânî, Sebk-i Azerbaycânî gibi isimlendirmeler yapmışlardır. Fakat bu üslubu şekillendiren şairlerin eserlerinde bir isimlendirmeye gidip gitmedikleri hakkında herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'ı incelenirken üslubun adının Hint olduğuna dair birçok ifadesi incelenmiştir.

Hint üslubu klasik şiir içinde neşv ü nemâ bulan bir üsluptur. Bu üslubun belirli özellikleri klasik şiire yeni bir söylem getirmiştir. Sebk-i Hindî üslubu temsilcileri her şeyden önce "anlam"a önem vermişlerdir. Şairler, ince ve yeni mana bulma konusunda çaba sarf ederek zengin ifade tarzları meydana getirmişlerdir. Orijinal mana veya hayale ulaşmak için şairlerin muhayyilelerini zorlamaları mübalağa sanatının ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Şairlerin şiirde en önemli çabaları yeni mazmunlar keşf etmek olmuştur. Şairler, çağrışımı zengin ve anlam derinliği olan kelimeleri çok fazla kullanmışlardır.

Türk edebiyatında Sebk-i Hindî XVII. yüzyılda etkisini göstermeye başlamıştır. Bu üslubun temsilcileri İsmetî, Fehîm-i Kadîm, Nâilî, Şehrî, Neşâtî,

Arpaeminizâde Sâmî ve Şeyh Gâlib olmuştur. Sebk-i Hindî'nin önemli bir temsilcisi olan Şeyh Gâlib'in en önemli eserlerinden biri *Dîvân*'ıdır. Bu eser, Sebk-i Hindî açısından araştırmacıların dikkatini celb ederek birçok çalışmaya konu olmuştur. Fakat bu eser üzerinde Sebk-i Hindî açısından müstakil bir çalışmanın olmaması bu çalışmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Şeyh Gâlib Dîvânı'nda Sebk-i Hindî İzleri” adlı bu çalışmada Hint üslubunun “yeni hayal, aşırı hayalcilik, paradoks ifadeler, sinestezi, az sözle çok şey anlatma, somutlaştırma, yeni ve orijinal terkipler” gibi özellikleri incelenmiştir. Bu hususların incelemesini kapsayan bu çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'nda yeni hayal özelliği incelendiğinde sevgili ve âşık tipine dair yeni hayaller tespit edilmiştir. *Dîvân*'da sevgilinin güzellik unsurları alışılmışın dışında yeni benzetmelerle anlatılmıştır. Şairin üslubunda sevgilinin yüzü siyah bir alev, saçı ise yeşil bir renktedir. *Dîvân*'da sevgilinin kapalı gonca dudağı nargile şişesiyle özdeşleştirilerek anlatılması yeni bir manayı ortaya çıkarmıştır. Bu mana gelenekteki kapalı olan gonca dudağın açılmasıyla sevgilinin feraha kavuşmasıdır. *Dîvân*'da âşık, gelenekteki imajı dışında sevgilinin eziyetlerine karşılık veren bir tiptir. Âşık çektiği ahları bazen sevgiliye fırlatmış bazen de kendine demirden bir siper yapmıştır. Âşık, döktüğü kırmızı gözyaşlarıyla kirpiklerini yeşillendirerek yeniden var olmaya çalışmıştır. Klasik şiirin aşk alegorisinin en önemli “Gül ü Bülbül” mazmunu yeni hayallerle işlenmiştir. Sebk-i Hindî şiirinde gonca niyâz, bülbül ise naz etmektedir. Gül bahçesindeki bülbül susmuş gonca ise Mansûr'un teranelerini söylemiştir. *Dîvân*'da “Gül ü Bülbül” ile “Şem ü Pervâne” arasındaki imajlar ters yüz edilerek bir nevi mazmunlar yeniden kurgulanmıştır.

Çalışmada üzerinde durulan diğer bir özellik paradoks ifadeler olmuştur. *Dîvân*'da “nûr-ı siyâh, siyah imân, siyah gözyaşı, siyah bahar, mâh-ı siyeh-çerde, yeşil gözyaşı, hâmûş-ı sühan, eşk-i şerer-nâk, âteş-i kevser-nijâd” örnekleri incelenmiştir. İncelenen paradoksal ifadelerde şair renk sembolizmini kullanarak geleneğin yerleşmiş anlamlarına zıt anlamlar imleyerek yeni manalar meydana getirmiştir. Şeyh Gâlib'in sevgilinin saçını nûr-ı siyah, gözünü ve ayva tüyünü siyah iman paradoksuyla anlatması çelişkili hayalleri doğurmuştur. *Dîvân*'da sevgili

hükümranlığını kaybetmiş yeşil gözyaşı dökerek yeniden var olmayı denemektedir. Şeyh Gâlib, özgünlüğün sınırlarında dolaşabilmek için duygu karmaşası olan sinestezi özelliğini çok fazla kullanmıştır. *Dîvân*'da “âh-ı serd, çeşm-i sühân-gu, nigâh-ı germ, şu'le-i aheng, tûtî-i zembûr, bûy-ı âh, bûy-ı manâ, bûy-ı dimağ, bûy-ı hicrân, bûy-ı cünun, anber-i pîç ü tâb, anber-i deryâ-yı tahayyül, sebz-âb-ı hayâl, gül-i reng-i temennâ” gibi daha önce benzeri pek görülmeyen yeni kullanımlar tespit edilmiştir. Şeyh Gâlib, sinestezi özelliğini kullanırken bazen bir nükte ya da mizahi bir durumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. *Dîvân*'da sevgili ve âşık arasındaki iletişim duygu karmaşası içeren terkiplerle şekillenmiştir. Bunun sonucunda duygu yoğunluğu olan beyitler meydana gelmiştir.

Dîvân'da dikkat çeken başka bir husus ise renk ve ses ilişkisi olmuştur. Şeyh Gâlib renkleri göreyerek değil belirli kavramlar üzerinden anlatarak tasarlamıştır. Sanatsal bir taşkınlığın tezahürü olarak kırmızı, yeşil, beyaz ve siyah rengin sesini “tûtî-i zembûr” ile “mum” kavramı üzerinden işitmiştir. Bu özellik nadir kimselerin deneyimlediği bir duygu olduğu için hadiselerle farklı açılardan bakılmasına sebep olmuştur. *Dîvân*'da birçok soyut kavram koku ve görme duyusuyla ilgili olan renklerle somutlaştırılmıştır. Bu somutlaştırmalardan biri olan “bûy-ı ma'nâ” terkihi şiir sanatı ve estetiği konusunda önemli bir terkip olmuştur. Şiir sanatı bir buhur gibi düşünülmüş ondaki güzelliğin kokusu mananın kokusunu vermiştir. Bir nevi şiir estetiğindeki güzellik kavramı duyu bilgisiyle hissedilmiştir. Şeyh Gâlib, koku duyusunu soyut kavramlarla birleştirerek çok fazla işlemiştir. Özellikle “hayal” kavramının anber kokusu ile yeşil bir renkle anlatılması şairin sanatının renk ve koku duyusuyla şekillendiği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Şeyh Gâlib'in duyulara çok fazla önem vermesi şiiri dinleyerek, görerek ve hissederek sanatsal bir vecd hâline getirmiştir.

Dîvân'da az sözle çok şey anlatma özelliğinde birçok telmih unsurunun bir arada mezc edilmesi çağrışım gücü yüksek beyitlerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Şeyh Gâlib, kıssaları birbiriyle ilişkilendirirken tezat sanatından yararlanmışır. Özellikle kıssaların oluşum süreçlerini farklı hayallerle anlatması yeni mazmunların meydana geldiğini göstermiştir. Çalışmada incelenen beyitler arasında

“ney” redifli gazelde bu özellik yoğun bir şekilde işlenmiştir. Bir nevi ney’in hikemi yönü anlatılırken duygu ve düşünce birleştirilmiştir. Şair, bu özelliği kullanırken geleneğin mazmunlarının özüne nüfuz ederek derin anlamları meydana getirmiştir.

Dîvân’da soyut-somut ilişkisi çok fazla yer almaktadır. Bu özellik incelenirken zıt anlamlı, çağrışım gücü yüksek, birden fazla soyut kavramın yer aldığı beyitler incelenmiştir. Şeyh Gâlib, bu özelliği kullanırken özellikle iç içe geçmiş bir teşbih ağı kurarak okuyucunun anlama nüfuz etmesini zorlaştırmıştır. Bazı beyitlerde birden fazla soyut kavramın kullanılması anlamı olabildiğince soyut hâle getirmiştir.

Dîvân’da “reg” kelimesiyle meydana gelmiş yeni ve orijinal terkipler tespit edilmiştir. Bunlar; “reg-i hâb, reg-i hayâl, reg-i ebr-i bahâr, reg-i giyâh-ı çemen, reg-i misvâk, reg-i tanbûr, reg-i la’l, reg-i yâkût” terkipleridir. Bu terkiplerden “reg-i hâb, reg-i hayâl, reg-i ebr-i bahâr, reg-i la’l ve reg-i yâkût”un Şevket-i Buhârî’nin etkisiyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Her iki şairin “reg” kelimesini bu kadar sık kullanmaları bu kelimenin Sebki Hindî’ye ait önemli bir mana içerdiğini göstermektedir. Şeyh Gâlib’in bu terkiplerle “zülf, rişte, hayal, giyâh” gibi kavramları kullanması ince hayalleri ortaya çıkarmıştır.

Sonuç olarak Şeyh Gâlib, Sebki Hindî’nin etkisiyle geleneğin yerleşmiş anlamlarının dışında yeni hayal ve mazmun kullanımları meydana getirmiştir. Şair, geleneğin mazmunlarının bütün inceliklerini hesaba katarak bir anlam dünyası inşa etmiştir. Söylemek istediklerini kapalı bir mazmun örgüsüyle anlatmıştır. Özellikle bazı beyitler klasik şiirin mazmun özeti şeklindedir. Şiirlerinde yoğun sembol kullanımı okuyucunun dikkatinin dağılmasına sebep olarak anlama nüfuz etmesini güçleştirmiştir. Şeyh Gâlib, Sebki Hindî’nin özelliklerini kullanırken “renk, ses ve koku” duygusunu bir harmoni içinde işlemiştir.

KAYNAKÇA

- Albayrak, N. (1991). Âşık. *TDVİA*. Cilt. 3. 547-549.
- Ayvazoğlu, B. (2017). *Kuğunun Son Şarkısı* (11. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2021). *Aşk Estetiği*. (6.Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Akkın, C., Eğrilmez, S., Afrashi, F. (2004). Renklerin İnsan Davranışı ve Fizyolojisine Etkileri. *Türk Oftalmoloji Gazetesi*. Cilt. XXIV. Sayı. 4, 274-282.
- Aksan, D. (2013). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. (7. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, D. (2016). *Anlam Bilim Konuları ve Türkçenin Anlam Bilimi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Akün, Ö. (1994). Divan Edebiyatı. *TDVİA*. Cilt. 9. 389-427.
- Akyüz, H. (2014). Hz. Peygamber'in Hadislerinde Renklerin Dili. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı. 41, 373-397.
- Ayverdi, Z.İ. (tarihsiz) *Kubbealtı Lügati*. <https://lugatim.com>. Erişim Tarihi: 19.05.2022.
- Atalay, M.C., Tüzün, M. (2017). Görsel Sanatlarda Paradoks. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt. 5. Sayı. 10, 295-314.
- Babacan, İ. (2008). *Klâsik Türk Şiiri'nde Sebki Hindî Üslubu*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Babacan, İ. (2012). *Klasik Türk Şiirinin Son baharı Sebki Hindî*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Belli, H. (2017). *Klâsik Türk Şiirinde Terkiplerin Edebî Yönü (Fuzûlî, Bâkî, Nâilî ve Neşâtî Örneği)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Bilkan, A. (2006). "Orta Klasik Dönem (1600-1700) Şiir" *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt. 2. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 251-290.
- Bilkan, (A. (2007). Sebki Hindî Çalışmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt. 5. Sayı. 9, 359-388.
- Çağlak, U. (2018). Boş Zaman Alışkanlıklarında Nostaljik Bir Trend: Nargile Kültürü ve Nargile Mekânları. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt. 2. Sayı. 13, 67-83.

- Çağrııcı, M. (2000). İhsan. *TDVİA*. Cilt. 21. 544-546.
- Çakıroğlu, T. (2013). Fuzûlî Divanı'nda Ah Kavramı. *Turkish Studies*. Cilt 8. Sayı.9, 1969-1982.
- Çavuşoğlu, M. (1986). Divan Şiiri, *Türk Dili Aylık Dergisi*. Sayı. 415, 1-16.
- Ceylan, Ö. (2000). *Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çelik, A.F. (2016). İran Edebiyatında Hiç Üslup Sayılmamış Bir Ara Devre: Eski Edebiyata Dönüş Hareketi veya Bazgeşt-i Edebî Ekolü. *Eurasian Academy of Sciences Journal*. Cilt. 10. 1-13.
- Çelik, F. (2018). *Romantik ve Sembolist Şiirde Sinestezi: Edebî metinleri duyulardan hareketle okuma denemesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Çiftçi, H. (2017). Mesnevi'nin İlk On Sekiz Beyti Üzerine. *Yakındoğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt. 3. Sayı. 2. 7-25.
- Demirel, Ş. (2008). 17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar. <https://turkoloji.cu.edu.tr/> Erişim Tarihi: 02. 06. 2022.
- Demirel, Ş. (2009). XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup, Sebki Hindî, Hikemî Tarz-Mahallileşme. *Turkish Studies*. Cilt. 4. Sayı. 2, 279-306.
- Demirci, K. (1997). Hârût ile Mârût. *TDVİA*. Cilt. 16. 262-264.
- Devellioğlu, F. (2016). *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, A. (2006). Hüsn ü Aşk'ta İmgeler. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 16. Sayı.1, 109-119.
- Doğan, M. N. (2017). *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk* (9. Baskı). İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Elibol, C.G., & Boerescu, Z. (2020). Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak. *Sanat Yazıları Dergisi*. Sayı. 42, 119-140.
- Ekici, M.M. (2016). *Şeyh Galip Divanında Benzetmeye Dayalı Edebî Sanatlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Kırklareli.
- Ethem, C. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

- Farukî, Ş. (2007). *Şehirdeki Yabancı*. (çev. Ali Fuat Bilkan-Özgür İldeş). Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Genç, R. (1997). Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil. *Erdem Dergisi*. Cilt. 9. Sayı. 27, 1075-1110.
- Gürer, A. (2000). Şeyh Gâlib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği. *Türkoloji Dergisi*. Cilt. 13. Sayı.1, 99-108.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlana'dan sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Hasan, Ş. (2019). *Ferheng-i Şu'ûrî. I.- IV*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- İpekten, H. (2014). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz* (17. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İpekten, H. (2018). *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri* (9. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (2018). *Nâilî Hayatı Sanatı Eserleri* (9. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H.(2019). *Nâilî-i Kadîm Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. [http:// ekitap.kulturturizm.gov.tr](http://ekitap.kulturturizm.gov.tr). Erişim Tarihi: 20.03.2022.
- Kaçar, M. (2018). Şeyh Gâlib'in "Tûtî-i Zenbûr"ı Bir Çiçek Olabilir Mi?. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*. Cilt. 3. Sayı. 2, 54-59.
- Kalkışım, M. (1992). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kalkışım, M. (2010). Şeyh Gâlib. *TDVİA*. Cilt. 39. 54-57.
- Kaplan, M. (2007). Şeyh Galib'in Şiir Anlayışı. *Turkish Studies*. Cilt. 2. Sayı. 4, 455-465.
- Karaduman, R. (2020). Neşâtî Dîvânı'nda Bir Anlamsal Sapma Çeşidi Olarak Alışılmamış Bağdaştırmalar. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı. 8, 291-306.
- Karga-Göllü, B. (2018). *Hâkim'in Şerh-i Dîvân-ı Şevket'i*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Kurnaz, C. (1992). Gül. *TDVİA*. Cilt. 14, 219-222.
- Kurnaz, C. (2007). Şiirsel bir İmge Olarak Halep Kumaşı. *Turkish Studies*. Cilt. 2. Sayı. 4, 618-623.

- Kutlar, F. S. (1996). XVIII. yüzyıl Divan Şiirinde Sebk-i Hindî Şairi: Arpaeminizâde Sâmi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt. 13. Sayı. 1-2. 125-140.
- Küçük, S. (tarihsiz). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>. Erişim Tarihi: 15. 03.2022.
- Koç, T. (2009). *İslam Estetiği*. İstanbul: İSAM Yayınları.
- Koncu, H., Çakır, M., Alptekin, L., (2016). *Eser-i Aşk: Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Macit, M. (2017). *Nedîm Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>. Erişim Tarihi: 05.05.2022.
- Menderes, C. (2014). *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*. (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mengi, M. (2014). Divan Şiirinde Teda'idan Tenevvü'e ya da Çağrışımından Çeşitlemeye. *İlmi Araştırmalar Dergisi*. Sayı. 11, 75-88.
- Mengi, M. (2014). Nâbî'nin Şiire Aykırı Söylemleri. *Vefatının 300 Yıldönümünde Şair Nâbî Sempozyumu Bildirileri* (1.Baskı). Ankara: AKM. Yayını.
- Meriç, C. (2010). *Bir Dünyanın Eşiğinde* (13. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Milan, A. (1961). *Şevket-i Buhari ve Onun Üslubunun Türk Edebiyatına Tesiri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Mum, C. (2006). “Orta Klasik Dönem (1600-1700) Sebk-i Hindî” *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt. 2, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 369-392.
- Mum, C. (2006). “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama.” *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*. Haz. Aynur, H., Çakır, M., Koncu, H. (1.Baskı). İstanbul: Turkuvaz Yayınları. 108-242.
- Nelson, O.C. (1968). *Literary Synesthesia an the Twentieth-Century Anglo American Poetic Consiousness*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. The University of Wyoming, Department of English and the Graduate School, Wyoming.
- Okumuş, S. (2008). Fars ve Türk Edebiyatlarında Hint Üslubuna Bakış. *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. Cilt. 8. Sayı. 27, 115-151.
- Okçu, N. (tarihsiz). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> Erişim Tarihi: 22.01.2021.
- Okçu, N. (2011). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Okçu, N. (1999). Hüsn ü Aşk. *TDVİA*. Cilt. 19. 29-31.
- Onay, A.T. (2019). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Ocak, F. T. (1991). “Nef’î ve Eski Türk Edebiyatındaki Yeri”, *Ölümünün Üçyüzdüncü Yılında Nef’î*. Ankara: AKM Yayını.
- Özgül, M. K. (2006). *Divan Yolundan Peraya Selametle*. Ankara: Hece Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2009). Eski Şiire Diyalektik Gönderme: Sebki Hindî’nin Alışılmamış Bağdaştırmalarında Metaforik Bir Yansıma Olarak Karşıtlıkların Birliği. *Turkish Studies*. Cilt. 4. Sayı.1, 519-528.
- Pala, İ. (2014). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü* (24.Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Saraç, Y. (2019). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat* (16. Baskı). İstanbul: Bilimevi Yayınları.
- Sazyek, H. (2004). *Asaf Halet Çelebi- Bütün Yazıları* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, D. (2021). *Küçük İskender Şiirlerinde Sinestezi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Şahin, K. Ş. (2012). Klasik Türk Edebiyatında Sevgilinin Ayva Tüyü/Hat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt. 5. Sayı. 23, 386-408.
- Şahin, K.Ş. (2011). Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi. *Turkish Studies*. Cilt 6. Sayı. 3, 1851-1867.
- Şentürk, A.A., Kartal, A. (2015). *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi* (12. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şentürk, A.T. (2016). *Osmanlı Şiir Kılavuzu*. (1.Baskı). Cilt.1. İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Tarlan, A.N. (2009). *Fuzuli Divanı Şerhi*. (5.baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, A.N. (2017). *Edebiyat Meseleleri*. (1. Baskı) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Toker, H. (1996). Sebki Hindî (Hint Üslubu). *İlmi Araştırmalar Dergisi*. Sayı.2, 141-150.
- Uludağ, S. (1997). Hallâc-ı Mansûr. *TDVİA*. Cilt. 15, 377-381.
- Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân’ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: AKM. Yayını.

Yakut. E. (2019). Hint Üslubunda Yabancılaştırma. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Sayı. 16, 380-408.

Yıldırım, A. (2006). Reng Simgeçiliği ve Şeyh Galib'in Üç Rengi. *Milli Folklor Dergisi*. Sayı. 72. 129-140.

Yılmaz, O. (2019). Klasik Türk Şiirinde Bir Sebk-i Hindî Tabiri: Gül-be Çeşm. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. Sayı.23. 381-389.

Yüksel, S. (1980). *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

