

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

FEHİM-İ KADİM DÎVÂNI'NDA SEBK-İ HİNDÎ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK

HAZIRLAYAN
Mehmet AKIN

MALATYA-2023

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
ESKİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

FEHİM-İ KADİM DÎVÂNÎ'NDA SEBK-İ HİNDÎ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

Mehmet AKIN

DANIŞMAN

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK

MALATYA- 2023

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK danışmalığında doktora tezi olarak hazırladığım “Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nda Sebki Hindî” adlı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün kaynakları kaynakçada uygun biçimde gösterdiğimi belirtir ve bunu onurumla tasdik ederim.



ÖN SÖZ

Kültür alanındaki maddi ve manevi değerlerin geçmişi vardır. Bu değerler kendi geçmişinden aldıklarını kendi dönemlerinin zevk ve anlayışını da katarak geleceğe teslim eder. Her kuşak kendi döneminin zevk, anlayış, görgü, bilgi birikimi, düşünce ve duyarlılığından yararlanarak yaşamını sürdürür, geleceği hazırlar. Şiir de bunun dışında değildir. Her milletin oluşturup sürdürdüğü şiir gelenekleri vardır. Her kuşak bu akışa yeni söyleyiş, ses, yapı öğeleri katar; bu, geçmişten geleni anlayıp yorumlayarak gerçekleştirilir.

Edebiyatta gelenek, belli bir dönemde görülen edebî eğilimlerin yaygınlaşarak sonraki kuşaklar tarafından devam ettirilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Edebî geleneklerin sürdürülebilir olması için sağlam temellere dayalı olması, etkili ürünler verilmiş olması, sonraki kuşaklar tarafından benimsenmesi ve devam ettirilmesi gerekir. Aksi takdirde bir edebiyat hareketi geleneğe dönüşmez, kısa ömürlü olur. Nitekim böyle saman alevi gibi parlayıp sönen teşebbüslere edebiyat tarihinde azımsanamayacak ölçüde rastlarız.

Bir şiir geleneği belirlenirken o geleneğin yararlandığı kaynaklar, sözcük hazinesi, işlediği temalar, temaları işleyiş biçimi, mısra kümelenişi, kafiyenin düzenleniş şekli, ölçü, etkilenilen akımlar, nazım şekilleri gibi ortak unsurlar dikkate alınır. Bu içerik ve yapı unsurlarının benzerliği şiir geleneğini oluşturur.

Bazı şiir geleneklerinin içinde farklı eğilimler ortaya çıkabilir. Bu eğilimler gelenekle bağlarını koparmadan değişim gösteren şiir akımlarıdır. Divan şiirinde de zamanla bu temayüller görülmüştür. Bunlar; mahallî-folklorik üslûp, hikemî tarz ve sebk-i Hindî isimleriyle bilinir. Bu şiir tarzları diğerlerinden bazı farklılıkları az ya da çok barındırmalarıyla ayrılır. Divan şiirinde 13. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar şiir dili ve kavramları belli bir zemine oturup klasikleşmiştir. Artık bir kalıp hâline gelen, dili ve mazmunlarıyla bir kimlik kazanan şiir klasik şiir/üslûp olarak adlandırılır. Aslında yukarıda sayılan akımların hepsi klasik şiirin kapsamına girer. Fakat üslûpla ilgili değerlendirmeler yaparken yeni bir üslûbun oluştuğu daha çok klasik üslûpla kıyaslanarak söylenebilir.

Sebk-i Hindî, klasik üslûptan önemli farklılıklar gösterir. Klasik Türk şiirinden en ciddi sapmaların sebk-i Hindî’de yaşandığı görülür. Hint üslûbu; dil özellikleriyle, mana ve muhteva yönüyle, kelime kadrosunun farklılaşmasıyla, alışılmışın dışına çıkma gayretiyle klasik şiirden tamamen kopmaz ama onu büyük oranda değiştirerek ondan ayrı bir yol izler.

Fehîm-i Kadîm Hint üslûbu çerçevesinde şiirler yazmış 17. yüzyıl şairlerindedir. Genç yaşta ölmesine rağmen Fehîm, harf sırasına göre tertip ettiği divanında Hint üslûbunun birçok özelliğini ustaca kullanmıştır.

Sebk-i Hindî ile ilgili birçok araştırmacının ufuk açıcı, değerli çalışmaları vardır.¹ Fakat Hint üslûbuyla ilgili tek bir divan merkeze alınarak yapılan bir çalışma yoktur. Bu sebeple tezimizi Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nda sebk-i Hindî özelliklerini belirlemek üzerine inşa ettik. Divan üzerinde çalışmadan önce Tahir Üzgör’ün Fehîm-i Kadîm Dîvânı üzerine yaptığı çalışmayı inceledik. Üzgör’ün çalışmasında esas aldığı 7 nüshayı, kontrolde başvurduğu 7 nüshayı ve muhteva tespitinde kullandığı 17 nüshayı tespit ettik. Üzgör’ün bu çalışmasında yararlanmadığı nüshalardan on dördünü de ayrıca belirledik. Bunlar sırasıyla Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 4131, Kayseri Raşit Efendi Eski Eserler Kütüphanesi Râşid Efendi 1313, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi 06 Hk 620, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 8084/1, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 5999, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 1630, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 2523, Milli Kütüphane 06 Mil Yz FB 295, Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 75, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi 34 Sü-Tarlan 1, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi 34 Sü-Tarlan 65/1, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi 06 Hk 1212, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi 06 Hk 3005, Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi 19 Hk 2163 nüshalarıdır. Bu nüshalardan hareketle divan metnini yeniden kurduk. Çalışmamız içinde geçen örneklerde Tahir Üzgör’ün kullandığı metne göre farklı olan kısımları dipnot olarak

¹ İsrail Babacan/Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Akçağ, Ankara, 2012), Cafer Mum/Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama (Turkuaz, İstanbul, 2006)/ Cafer Mum Sebk-i Hindî, (AKM, Ankara, 2006), Kamer Âryân/Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri (Nüsha, Ankara, 2005), Ali Fuat Bilkan/Sebk-i Hindî (TDV, İstanbul, 2009) Şener Demirel/17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm’in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar (Turkuaz, İstanbul, 2006), Sabahat Deniz/Türk Edebiyatında Sebk-i Hindî (Yeni Türkiye, 1999, Ankara), Fatma Tulga Ocak/XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Divan Edebiyatı ve Sebk-i Hindî (Yeni Türkiye, 2002, Ankara) adlı çalışmalar bunlardan bazılarıdır.

verdik. Yeniden kurduğumuz metni ise ayrı bir çalışma olarak değerlendirmeyi planlıyoruz.

Çalışmamızda konularla ilgili bilgi verdikten sonra örnekler vasıtasıyla açıklamalar yaptık. Bazen konuyla ilgili birkaç şiir örneğini açıklayıp kalan örneklerin referans numarasını verdik.

Yaptığımız bu çalışma giriş, üç bölüm ve sonuçtan meydana gelmektedir. Giriş bölümünde divan şiirinde gelişen klasik üslûp, mahallî-folklorik üslûp, hikemî tarzla ilgili kısaca bilgi verdikten sonra sebk-i Hindî'nin ortaya çıkış nedenleri, özellikleri ve Türk edebiyatına yansımaları üzerinde durduk. Fehîm-i Kadîm'in hayatı, edebî kişiliği ve eserleriyle ilgili değerlendirmeler giriş bölümünün bir diğer konusudur. Birinci bölümde tamlamalar, birleşik yapılar, îcâz, sapmalar, eş sesli ve çok anlamlı öğelerden yararlanma, sıfatların sıralanması, belli kalıpların tekrarlanması, kelime kadrosundaki değişim gibi dil özelliklerini inceledik. İkinci bölümde anlam özelliklerini detaylı bir şekilde tahlil ettik. Üçüncü bölümde ise muhteva özelliklerini ele aldık. Bu üç bölümü incelerken gerekli gördüğümüz yerlerde klasik üslûp ve sebk-i Hindî şairleriyle karşılaştırmalar yaptık. Sonuç bölümünde ise inceleme neticesinde elde ettiğimiz verileri paylaştık.

Bu çalışmanın her aşamasında emeği geçen kıymetli hocam Prof. Dr. Süleyman Çaldak'a kalbî şükranlarımı sunuyorum. Fehîm Dîvânı'ndaki metnin tekrar kurulması ile ilgili tavsiyeleri ve tez izleme toplantılarında bilgilerinden ve önerilerinden istifade ettiğim değerli hocalarım Prof. Dr. Cafer Mum'a, Prof. Dr. Hasan Kavruk'a teşekkür ederim. Tezimizi kontrol edip son hâlini almasında emeği olan saygıdeğer Prof. Dr. Şener Demirel ve Prof. Dr. Bahir Selçuk hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez metnini baştan sona okuyup düzeltmeler yapan Taner Eker hocama samimi teşekkürlerimi arz ederim.

ÖZET

Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nda Sebki Hindî

(AKIN, Mehmet. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı. Tez Danışmanı: Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK)

Bu çalışmada Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nin sebk-i Hindî özellikleri açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma giriş, iki ana bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır. Giriş bölümünde klasik, mahallî-folklorik, hikemî üslûplar ve sebk-i Hindî'nin Fars ve Türk edebiyatlarındaki gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca Fehîm-i Kadîm'in hayatı, edebî kişiliği ve eserleri tanıtılmıştır. Dil özelliklerine ayrılan birinci bölümde tamlamalar, birleşik yapılar, şiir dilinde sapmalar, eş sesli ve çok anlamlı ögeler, sıfatların sıralanması, halk diline ait ögeler, tekrarlar, kelime kadrosundaki değişim incelenmiştir. Anlam özelliklerine dair ikinci bölümde teşbîh, istiâre, mecaz-ı mürsel, yenilenen mazmunlar, çağrışım zenginliği sağlayan unsurlar, kanıtlamalar, abartılar, karşıtlıklar gibi konular ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise ızdırap, günlük hayat, tasavvuf gibi konular ve sıkça kullanılan kavramlar üzerinde durulmuş ve orijinalliği temin etmede önemli bir fonksiyon üstlenen yapılar irdelenmiştir. Sonuç olarak, Fehîm Dîvânî'nda Hint üslûbunun şu özellikleri tespit edilmiştir: Uzun tamlama ve birleşik yapıları sık kullanma, eksiltme ve delil getirme yoluyla az sözle çok şey ifade etme, klasik üslûptan sapmalara yer verme, yer yer halk diline ait ögeler kullanma, kelime kadrosunda değişikliğe gitme ve bazı bireysel kullanımlar tercih etme gibi özellikler tespit edilmiştir. Anlam boyutunda örtük teşbîhler açık teşbîhlere göre fazla kullanılmış ve özgünlük büyük ölçüde kapalı istiârelerle sağlanmıştır. Ayrıca mübalağa yoluyla hayallerde derinlik yakalanmıştır. Divanda hâkim temanın ızdırap olduğu ve günlük hayatın yeni mazmunlara kaynaklık ettiği saptanmıştır. Tasavvufi konular ise hem açık hem kapalı bir şekilde şiirde yer almıştır. Ayrıca ateş, hayret, Mûsa, Tûr, tecelli vb. kavramlar sıkça tercih edilmiştir. Neticede Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nin sebk-i Hindî özelliklerini büyük oranda yansıttığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sebki Hindî, Fehîm-i Kadîm, divan şiiri, üslûp.

ABSTRACT

Sebk-i Hindi in Fehîm-i Kadîm Dîvân

(AKIN, Mehmet. Doctoral Dissertation, Inonu University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature, Classical Turkish Literature Program. Thesis Advisor: Professor Doctor Süleyman ÇALDAK)

In this study, it is aimed to examine the Fehîm-i Kadîm Divan in terms of its sebk-i Hindi features. The study consists of introduction, two main parts and conclusion. In the introduction, information about the classical, local-folkloric, hikemi styles and the development of sebk-i Hindi in Persian and Turkish literature is given. In addition, the life, literary personality and works of Fehîm-i Kadim are introduced. In the first chapter, which is devoted to language features, phrases, compound structures, deviations in the language of poetry, homophones and polysemy elements, ordering of adjectives, elements of the folk language, repetitions, changes in the vocabulary are examined. In the second chapter, which deals with semantic features, subjects such as similes, metaphors, metonym, renewed propositions, elements that provide richness of association, proofs, exaggerations, and paradox are discussed. In the third part, subjects such as suffering, daily life, mysticism and frequently used concepts are emphasized, and structures that have an important function in ensuring originality are examined. As a result, the following features of the Indian style have been identified in the Fehîm divan: Using long phrases and compound structures frequently, expressing a lot with few words by subtracting and bringing evidence, including deviations from the classical style, using elements of the folk language from time to time, changing the vocabulary, and some features such as preferring individual uses have been determined. In terms of meaning, implicit similes are used more compared with open similes, and originality is largely provided through closed metaphors. In addition, depth has been obtained in dreams by means of exaggeration. It has been determined that the dominant theme in the Divan is suffering and that daily life is a source for new propositions. Mystical subjects, on the other hand, take place in poetry both openly and implicitly. In addition, concepts like fire, wonder, Moses, Tur and manifestation are frequently used. As a result, it has been determined that the Divan of Fehîm-i Kadîm largely reflects the characteristics of sebk-i Hindi.

Key words: Sebk-i Hindi, Fehîm-i Kadîm, divan poetry, style.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	I
ÖN SÖZ	II
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
TABLolar LİSTESİ	XI
KISALTMALAR.....	XII
ÇEVİRİYAZI ALFABESİ.....	XIII
GİRİŞ.....	1
Klasik Üslûp.....	1
Mahallî-Folklorik Üslûp.....	1
Hikemî Üslûp	2
Hint Üslûbu.....	3
Fehîm-i Kadîm (1627- 1647).....	7
Hayatı	7
Edebî Şahsiyeti.....	9
Eserleri.....	12
I. BÖLÜM.....	13
1. DİL ÖZELLİKLERİ	14
1.1. Tamlamalar	14
1.1.1. Kısa Tamlamalar (İki Kelimeyle Kurulan Tamlamalar).....	14
1.1.1.1. İsim Tamlamaları	16
1.1.1.1.1. İzâfet-i mülkiyye.....	16
1.1.1.1.2. İzâfet-i tahsîsiyye	17
1.1.1.1.3. İzâfet-i beyânîyye.....	18
1.1.1.1.4. İzâfet-i teşbîhiyye.....	19
1.1.1.1.5. İzâfet-i istiâriyye	25
1.1.1.2. Sıfat Tamlamaları (Terkîb-i Vasfî)	29
1.1.2. Uzun Tamlamalar (Tetâbu-ı İzâfat).....	34
1.1.2.1. İsim Tamlamaları	36
1.1.2.1.1. Üç Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar	36
1.1.2.1.2. Dört Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar.....	43

1.1.2.1.3. Beş Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar	51
1.1.2.1.4. Altı Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar	55
1.1.2.2. Sıfat Tamlamaları	56
1.1.2.2.1. Üç Kelimeyle Kurulan Sıfat Tamlamaları	57
1.1.2.2.2. Dört Kelimeyle Kurulan Sıfat Tamlamaları	58
1.2. Birleşik Yapılar (Vasf-ı terkibi)	59
1.2.1. İzâfet-i Maklûp (Vasf-ı Terkibi)	60
1.2.2. Fiil Kökleriyle Yapılanlar	68
1.2.3. İzâfet-i Maktû Şeklinde Yapılanlar	71
1.3. Söz Yoğunluğu (Îcâz)	72
1.3.1. ‘Îcâz-ı hazf (Eksiltme)	74
1.3.1.1. Eksiltmenin Ses ve Ek Düzeyinde Olması	75
1.3.1.2. Eksiltmenin Kelime Düzeyinde Olması	77
1.3.1.3. Eksiltmenin Cümle ve Cümleye Ait Unsurlar Düzeyinde Olması	87
1.3.2. ‘Îcâz-ı kısar	90
1.4. Sapmalar	91
1.4.1. Biçimsel Sapmalar	93
1.4.1.1. Kelime Düzeyinde Sapmalar	94
1.4.1.2. Tamlama Düzeyinde Sapmalar	96
1.4.1.3. Cümle Düzeyinde Sapmalar	97
1.4.2. Anlamsal Sapmalar	98
1.4.2.1. Kelime Düzeyinde Sapmalar	99
1.4.2.2. Tamlama Düzeyinde Sapmalar	100
1.4.2.3. Cümle Düzeyinde Sapmalar	100
1.4.3. Sessel Sapmalar	101
1.5. Eş sesli ve Çok Anlamlı Ögeler	102
1.6. Sıfatların Sıralanması (Tensîkü’s-sifât)	104
1.7. Halk Diline Ait Ögeler	108
1.8. Yinelemeler (Tekrarlar)	114
1.9. Yenilenen Söz Varlığı	120
II. BÖLÜM	126
2. ANLAM ÖZELLİKLERİ	128
2.1. Alışılmadık Bağdaştırmalar	128
2.1.1. Teşbîh	128

2.1.1.1. Vech-i Şebeh Yönüyle Teşbihler	128
2.1.1.1.1. Açık Teşbihler.....	129
2.1.1.1.2. Örtük Teşbihler	130
2.1.1.1.2.1. Benzetme Yönü Hayâlî Olan Teşbihler.....	131
2.1.1.1.2.2. Benzetme Yönü Vehmî Olanlar.....	138
2.1.1.2. Nicelik Yönüyle Teşbihler.....	139
2.1.1.2.1. Müşebbehin Müfret/Tekil Müşebbehün Bihin Mürekkebe Olması.....	140
2.1.1.2.2. Teşbihin Taraflarının Mürekkebe Olması.....	142
2.1.1.2.2.1. İrsal-ı Meselle Yapılan Temsiller	144
2.1.1.2.2.2. İrsal-ı Meselsiz Yapılan Temsilî Teşbihler	146
2.1.1.2.3. Taraflarının Müteaddid (Çoklu) Olmasına ve Sıralanışa Göre Teşbihler ..	148
2.1.1.2.3.1. Teşbih-i Cem	149
2.1.1.2.3.2. Teşbih-i Tesviye	150
2.1.1.2.3.3. Teşbih-i Mefrûk	151
2.1.1.2.3.4. Teşbih-i Melfûf	153
2.1.1.3. Teşbihî İnkâr.....	154
2.1.1.4. İç İç Geçen Benzetmeler.....	155
2.1.1.5. Teşbihle Yapılan Teşhisler	157
2.1.2. İstiare	159
2.1.2.1. Açık İstiare (istiâre-i musarraha).....	159
2.1.2.2. Kapalı İstiare (İstiare-i Mekniyye).....	165
2.1.2.2. Temsilî istiâre (İstiare-i Mürekkebe).....	180
2.1.3. Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması)	181
2.2. Yenilenen Mazmunlar	184
2.3. Çeşitlenen/Zenginleşen Çağrışımlar	196
2.3.3. Kinâye.....	196
2.3.4. Tevriye.....	201
2.3.5. İham-ı tenâsüp.....	203
2.3.6. İham-ı tezât.....	203
2.3.7. Telmih.....	204
2.3.8. Hüsn-i Talil	209
2.3.9. Tecahül-i Arif.....	213
2.4. Kanıtlamalar (Mu'âdele).....	215

2.5. Abartılar (Mübalâğalar).....	219
2.6. Karşıtlıklar (Tenakuzlar)	224
III. BÖLÜM	230
3. MUHTEVA ÖZELLİKLERİ	231
3.1. Konu Tercihleri	231
3.1.1. Izdırıp, Bedbinlik	231
3.1.2. Günlük Hayat	238
3.1.3. Tasavvufî Gizem / Derinlik.....	244
3.2. Sıkça Kullanılan Kavramlar	249
1.2.1. Ateş	250
1.2.2. Hayret.....	254
1.2.3. Mûsâ-Tûr-Tecellî.....	257
1.2.4. Kurbân (Bismil).....	261
1.2.5. Girdap	264
1.2.6. Vahşet	266
1.2.7. Bîrengî (Renksizlik).....	268
1.2.8. Nîşter.....	270
1.2.9. Teb-hâle	272
1.2.10. Teb-lerze/ Teb-zede	272
1.2.11. Kâviş	274
1.2.12. Sûziş.....	275
1.2.13. Tâbiş.....	277
SONUÇ	279
KAYNAKÇA	286

TABLolar LİSTESİ

<i>Tablo 1 Fehîm-i Kadîm Dîvânı 'nda Kısa Tamlamaların Sayısı</i>	15
<i>Tablo 2 Fehîm, Bâkî ve Ş. Yahyâ Dîvânı 'ndaki Gazel ve Kasidelerin İlk Yüz Beytinde Kısa ve Uzun Tamlama Sayısı ve Oranı</i>	15
<i>Tablo 3 Fehîm, Bâkî ve Ş. Yahyâ Divanlarındaki Gazel ve Kasidelerin İlk Yüz Beytinde Uzun Tamlamaların Sayısı</i>	34
<i>Tablo 4 Fehîm-i Kadîm Dîvânı 'ndaki Uzun Tamlamaların Sayısı</i>	34
<i>Tablo 5 Fehîm-i Kadîm, Sebki Hindî ve Klasiklerin ilk Yüz Gazelinde Karşılaştırmalı Kelime Sıklığı</i>	122
<i>Tablo 6 Fehîm Dîvânı 'nda İlk Yüz Gazelde Kelime Sıklığı</i>	122
<i>Tablo 7 Sebki Hindî Şairlerinin Divanlarının Bütününde Kullanılan Ortak Kavramlar</i>	125
<i>Tablo 8 Klasik Şairlerde Görülmekle Birlikte Sebki Hindî Şairlerinde Daha Yoğun Görülen Kelimeler (Divanlarının Bütününde)</i>	126
<i>Tablo 9 Fehîm-i Kadîm ve Bâkî'nin İlk On Gazelindeki Açık ve Örtük Teşbihlerin Oranı</i>	129
<i>Tablo 10 Teşbih-i Cemlerin Yapılış Tarzı</i>	149
<i>Tablo 11 Tesviye Teşbihlerin Yapılış Tarzı</i>	150
<i>Tablo 12 Mevrûk Teşbihlerin Yapılış Tarzı</i>	152
<i>Tablo 13 Aynı Dizede Önce Müşebbehlerin Sonra Müşebbehün Bihlerin Geldiği Melfûf Teşbihler</i>	153
<i>Tablo 14 Birinci Dizede Müşebbehlerin İkinci Dizede Müşebbehün Bihlerin Geldiği Melfûf Teşbihler</i>	154
<i>Tablo 15 Müşebbeh Olan Tarafın Kendi İçinde Benzetme Olması</i>	155
<i>Tablo 16 Müşebbehün Bih Olan Tarafın Kendi İçinde Benzetme Olması</i>	156

KISALTMALAR

AKM	Atatürk Kùltür Merkezi
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed.	Editör
G	Gazel
Hz.	Hazreti
haz.	Hazırlayan
K	Kaside
M	Müşebbeh
MB	Müşebbehün bih
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
ö.	Ölüm tarihi
s.	Sayfa
ss.	sayfa aralığı
R	Rubâ'î
T	Tazmîn
TKB	Terkibibent
TCB	Terciibent
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
KT	Kıt'alar
vb.	ve benzeri

ÇEVİRİYAZI ALFABESİ

آ	Ā, ā, A, a
ا, أ	A, a, Ā, ā, E, e / ’
ء	-i, -yı ve -yi (izafe olarak) / ’
ب	B, b, P, p
پ	P, p
ت, ة	T, t
ث	S, s
ج	C, c
چ	Ç, ç
ح	H, h
خ	H, h
خوا	H [˘] ā, h [˘] ā (vav-ı madule)
د	D, d
ذ	Z, z
ر	R, r
ز	Z, z
ژ	J, j
س	S, s
ش	Ş, ş
ص	S, s
ض	D, d, Z, z
ط	T, t
ظ	Z, z
ع	’
غ	Ġ, ġ
ف	F, f
ق	K, k
ك	K, k, G, g, ñ
گ	G, g
ڭ	ñ
ل	L, l
م	M, m
ن	N, n
و	O, o, Ö, ö, U, u, Ū, ū, Ū, ū, V, v
ه	a-e (sonda) / H, h
ي, ی	ā (elif-i maksure olarak) / I, ı, İ, i, Ī, ī, Y, y / -ı, -i, -yı, -yi (izafe olarak)

GİRİŞ

Divan şiiri İslam kültür ve medeniyetinin tesiriyle edebiyatımızda gelişen bir şiir anlayışıdır. Her şiir geleneğinin kendine mahsus özellikleri vardır. Bunlar kullanılan dil, ölçü, nazım birimi, kafiye düzeni, nazım şekli, tema ve söyleyiş özelliğidir. Aynı şiir geleneği içinde bulunan eserler bu özellikler bakımından benzerlik gösterir. Fakat aynı şiir geleneği içinde farklı anlayışlar ortaya çıkabilir. Bu tamamen bir kopuş olmayıp çeşitli özellikler bakımından geleneğin kendi içindeki farklılıklarıdır.

Belli bir şahsiyetin veya belli bir dönemin edebî eserleri kendi içinde karşılaştırıldığında, baskın olan ve sıklıkla tekrarlanan bazı ortak özelliklerin olduğu görülür. Bu karşılaştırma farklı şahsiyetler ve dönemler arasında yapıldığında ise farklı özelliklerle karşılaşılır. Kişisel ve dönemsel üslûpların belirlenmesinde belirleyici olan da farklılıklardır (Mum, 2007: 370). Divan şiiri içinde de farklı tarzlar ortaya çıkmıştır. Bunlar; klasik üslûp, mahallî-folklorik üslûp, hikemî tarz ve sebk-i Hindî'dir.

Klasik Üslûp

Klasik üslûp; 13. 14. yüzyılda ilk örneklerini vermeye başlayan, 15. yüzyılda Şeyhî, Ahmet Paşa, Necâtî gibi şairlerin elinde gelişme gösteren, 16. yüzyılda Hayâlî, Zâtî, Fuzûlî, Bâkî'yle imparatorluğun ihtişamı ile paralel bir çizgi yakalayan, 17. yüzyılda da zirveyi gören bir tarzdır. Klasik tarz, klasik İran şiirinde olduğu gibi semboller aracılığıyla dolaylı bir anlatıma başvurur. Bu semboller, mazmun adı verilen klişeleşmiş anlam kalıplarıdır. Mecaz ve mazmunların kalıplaşması, gelenekleşmesi şiirde ortak bir anlam evreninin oluşmasını sağlamıştır. Böylece şiirin anlamını çözmek kolaylaşmıştır. Bu da beraberinde klasik şiirin anlamdan ziyade söze ve ahenge önem vermesinin yolunu açmıştır. Klasik şiirdeki zarif ve sade söyleyiş bunun tezahürüdür (Demirel, 2009: 284-286).

Mahallî-Folklorik Üslûp

Bazı araştırmacılara göre mahallî-folklorik üslûp, ilk izleri Necâtî'de görülen, 16. yüzyılda Bâkî ile devam eden asıl yansımasını Nedim'in şiirlerinde gördüğümüz bir tarzdır. Aslında 15. yüzyılda Aydınlı Visâlî ile başlayan 16. yüzyılda Tatavlı Mahremî ve Edirneli Nazmî ile süren, genel olarak bir dil hareketi olarak kabul edilen "Türkî-i Basit" bazı araştırmacılara göre mahallî-folklorik tarzın önemli adımlarından biridir. 16.

yüzyılda Bâkî'nin şiirlerinde görülen İstanbul Türkçesi ve mahalli unsurlar, Taşlıcalı Yahya'nın mesnevilerinde ele aldığı konu ve kahramanlar mahalli söyleyişin önemli numuneleri olarak kabul edilmektedir. 17. yüzyılda Nev'izâde Atayî ve Sâbit gibi şairlerin özellikle mesnevilerinde yerli konuları işleme, yerli malzemeyi tercih etmesi, dil ve söyleyişlerinin halk diline yaklaşmasıyla bu süreç devam etmiştir. Deyim ve atasözü gibi halk söyleyişlerinin ve günlük sıradan olayların şiire girmesi, özellikle mesnevide konu ve kahramanların mahallî çevreden seçilmesi mahallî-folklorik üslûbun dikkat çeken yönleridir. Bu tarz diğer üslûpları benimseyen şairlerin şiirlerinde de yer yer görülebilir (Demirel, 2009: 295-296).

Hikemî Üslûp

Hikemî şiir (didaktik üslûp) düşünceye dayalı hikmetli söz söylemektir. Bu tarz şiirler düşünceyi ön plana çıkarıp okuyucuyu uyarmak, aydınlatmak amacıyla yazılır. Hikemî şiir tarzının edebiyatımızda en önemli ve güçlü temsilcisi Nâbî'dir. Bu sebeple bu akıma "Nâbî Ekolü" de denir. Nâbî tarzının edebiyatımızdaki diğer temsilcileri Sabit, Samî, Seyyid Vehbî, Koca Râgıb Paşa'dır. Hikemî tarz İran şiirinde ise Şevket-i Buharî, Sâib-i Tebrîzî gibi önemli şairlerin elinde gelişmiştir. Geleneksel İran şiirinde mistik veya hissî etkilerin, bilhassa 16. yüzyılın başlarından itibaren düşünce ve felsefeye, hayatta olup bitenleri anlamlandırmaya yönelik yeni bir tarza dönüştüğü bilinmektedir. Nâbî de İranlı çağdaşı Sâib'in şiirde kullandığı bu didaktik, hakimane tarzı benimsemiş ve şiirinde kullanmıştır (Bilkan 2006, 275). Hikemî tarzın anlamla ilgili bazı özellikleri şöyle özetlenebilir: Dış dünyaya ve olanı anlamaya ve anlatmaya önem verilmiştir. Şiirin hikmet dolu olması ve anlamının da insanlara doğru yolu göstermesi gerekir. Şiir anlam için yazılır, hikmetli anlamla okuyucuya mesaj gönderilir. Bu gibi nedenlerle şiirde anlam çok önemli bir yere sahiptir, anlamın hikmet ve düşünceyle her zaman işlenmesi gerekir. Nâbî de dâhil olmak üzere hikemî tarzı benimseyen şairlerin şiirlerinde hikmet ve düşüncenin ön plana çıkarılmasıyla şiir didaktik bir karakter kazanmıştır. Yoğun bir şekilde kullanılan irsal-i mesel ile hem soyut düşünceler hem de okuyucuya verilmek istenen mesajlar daha açık ve anlaşılır bir niteliğe sahip olmuştur. Şiirin anlamı lirizm ve duygudan ziyade düşünce ve hikmete dayanmalıdır. Bu yaklaşım ile aynı zamanda hikemî tarzın poetikasının ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır (Demirel, 2009: 292-294).

Hint Üslûbu

Sebk-i Hindî divan şiirinde etkili olmuş bir başka eğilimdir. Bu akımın Türk edebiyatındaki gelişimi üzerinde durulmadan önce “sebk” kavramı hakkında kısaca bilgi verilip Fars ve Türk edebiyatında sebk-i Hindî'nin gelişimi değerlendirilecektir.

Bir madeni eritip kalıba dökmek temel anlamından gelen “sebk” kelimesi edebiyatta bir ifadenin tertip tarzı, üslûbu anlamını taşımaktadır.

Sebk-i Hindî ise 16, 17, 18. yüzyıllarda Hindistan'da ve Hindistan dışında yaşayan, Hint felsefesi, edebî zevki ve şiirinin tesirindeki şairlerin oluşturduğu şiir anlayışıdır. “Sebk-i Hindî” ifadesini ilk defa İranlı şair Muhammed Taki Bahar (ö. 1951) kullanmıştır. Hint üslûbunun ortaya çıkmasında birçok sebep olmakla beraber bu sebepler içinde en önemlisi İran'da Şiiliğin resmî mezhep olmasıdır. Böyle olunca mezhebî şiirler saray tarafından teşvik edilmiştir. Bu da şiirlerinin konusu aşk, tasavvuf, güzellik, şarap olan şairlerin dışlanması sebep olmuştur (Mum, 2006b: 224). Hindistan'da hüküm süren Babürlüler döneminde padişahların ve ileri gelenlerin Safevîlerin dinî ve siyasî baskısından kaçan bu şairlere kucak açmaları, şiirlerini takdir etmeleri ve ödüllendirmeleri Hint diyarının, şairlerin ilgi gösterdikleri bir yer hâline gelmesini sağlamıştır (Âryân, 2005: 86).

Hint-Türk devletinin üçüncü hükümdarı ve Babür'ün torunu olan Ekber Şah (1542-1605), on üç yaşında tahta geçer ve zamanla Hindistan'ın tamamını hâkimiyeti altına alır. Babürlü Devleti'nin kurucusu kabul edilen Ekber Şah, ülkesindeki dinî ve fikrî kargaşayı ortadan kaldırmak niyetiyle İslamiyet'le Hint inançlarının birleşiminden meydana gelen bir mezhep kurmak ister (Meriç, 1994: 253). Farklı dinlerden ve inançlardan birçok din adamının ve filozofun münakaşa ve münazaralarından istifade ederek bütün inançların aynı saygıya layık olduğu kanaatine varır. Böylece Arap, Fars, Türk kültürlerinden oluşan İslâm medeniyeti ile Hindistan'ın zengin ve çok renkli medeniyetinin birleşiminden ortak bir kültür oluşur. Bilginlere ve sanatkârlara çok değer veren bu hoşgörülü padişahın sarayı âdeta bir ilim ve sanat merkezi hâline gelir. Özellikle İran'dan pek çok şair buraya akın eder. Her millet ve dine mensup yüzlerce âlim, şair, şeyh ve din adamının bir araya geldiği bu sarayda sadece birinci derecede 59 şair yaşamakta idi. Bunlardan başka 15 şair de sarayda olmayıp dışarıdan şiirlerini padişaha gönderirlerdi. Hatta Ekber Şah'ın sarayındaki şairlerin sayısı bir ara 170'i bulmuştur. Ayrıca sanat ve ilim adamlarını

himaye ederek onların yetişmesinde büyük emeği geçen ve üç dilde -Farsça, Türkçe ve Hintçe- güzel şiirler yazan Hân-ı Hânân gibi güçlü bir devlet adamı da bu sarayda bulunmakta idi. İşte bu ortamda, sonraları “sebk-i Hindî” diye adlandırılacak olan yeni bir edebî üslûp filizlenerek gelişir (Çaldak, 2005: 73). Çoğu İranlı olan şairlerin oluşturduğu sebk-i Hindî; İran, Hindistan, Afganistan, Irak, Tacikistan ve Osmanlı topraklarının yer aldığı geniş bir coğrafyada etkili olmuştur (Bilkan, 2009: 254).

Bu tarza, onu temsil eden şairlerin birçoğunun İsfahan'da yetişmesi dolayısıyla “sebk-i İsfahanî”, başlıca temsilcilerinin Irak, Horasan ve Azerbaycan'da doğmuş olduğu göz önünde tutularak “sebk-i Horasanî”, “sebk-i Irakî” ve “sebk-i Azerbaycanî” denmesi gerektiğini savunan araştırmacılar da vardır. Bu üslûbun temsilcileri arasında Sâib-i Tebrîzî, Şevket-i Buharî, Bîdil ve Gâlib Mirzâ Esedullah gibi Türk asıllı şairlerin çoğunluğu oluşturduğu dikkate alınıp bu tarza “sebk-i Türkî” denebileceği de ileri sürülmüştür (Toker, 1996: 143). Geçmiş dönem tezkirecilerinden hiçbirinin sebk-i Hindî ifadesini kullanmadığı muhakkaktır.

Bazı kaynaklar Abdurrahman-ı Câmî'yi Irak üslûbunun son temsilcisi olarak değerlendirir ve onun ölümüyle bu üslûbun yavaş yavaş terk edildiğini söylerler. Diğer bazı kaynaklar ise 15. yüzyılın sonuna doğru İran'ın içtimaî durumunun farklılaştığını ve edebiyat dünyasında gazel sahasında Abdurrahman-ı Câmî'nin (ö. 1492) ortaya çıkmasıyla büyük bir değişim meydana geldiğini belirtir. Bunu savunanlar değişimin Baba Figânî'yle devam ettiğini ileri sürerler. Onun tarzı, gazel dokusuna, halk tabakasının fikirlerini, hayallerini ve tabirlerini dâhil etmekten ibaretti. Baba Figânî'nin (ö. 925/1519) geliştirdiği yeni üslûp sebk-i Hindî'nin çıkış noktası gibi değerlendirilirken Mekteb-i Vuku olarak bilinen hareketin şiirde alışılmış kalıpların dışına çıkmak gibi bir anlayışla eski mazmunları öteleyen, yeni mazmunların kullanılmasını savunan bir tarzı şiire getirmesinin önemli bir hareket noktası olduğu söylenebilir. Bunların ana ilkeleri tekrar ve taklidi şiirden uzaklaştırmaktır. Şairlerin bu dönemde taklide başvurmaları anlaşılır bir durumdur. Çünkü kendilerinden önce Irak üslûbunun iki büyük ustası Hafız-ı Şîrâzî ve Sa'dî-i Şîrâzî gibi şairler yetişmiştir. Bunlar sözü zirveye ulaştırmışlardır. Ama bunların söylediklerini tekrar ve taklit eden şairler şiiri sıradanlaştırmışlardır. İşte böyle bir durumdayken 16. yüzyılın başında Mekteb-i Vuku şairleri bu üstatların yolundan gitmek yerine yeni bir arayışa girdiler ve değişimin öncülüğünü yaptılar. Gerçekçilik olarak adlandırılan bu akım, gazelde, aşk ve âşığa ait dünyevî hâllerin yansıtılması ve alışılmış

geleneksel mazmunların tekrarından kaçınmaktan ibarettir. Şiirde mazmun ve hayallerin değişmesinin ilk adımları böylece atılmış oldu. Fakat, temeli sebk-i Irakî'ye dayanan bu üslûp fazla bir ilerleme göstermediğinden şairler yeni arayışlara girdiler. Böylece 17. yüzyılın başlarında daha öncekilerin manadan çok lafzı tercih etmelerinin aksine, mana ve mazmuna önem veren, anlamı girift, zihnî hâle getiren Sebk-i Hindî oluşmaya başlamıştır (Mum, 2006b: 224, Âryân, 2005: 84-85, Toker, 1996: 145-146, Bilkan, 2009: 254, Deniz, 1999: 639, Ocak, 2002: 733-741).

Sebk-i Hindî şiirinin zihnileşmesi, karmaşık hâle gelmesi birdenbire Câmî yahut Figânî etkisi ile olmadı. Muhtelif sebeplerle Orta Asya ile İran'dan kaçarak yahut kendi isteğiyle Hint-Türk saraylarına gelen şairler tabiat ve insanlarıyla Hindistan'daki çevreyi yok sayarak kendi içlerine gömüldüler. Eski kültürlerinin şiir estetiğine kapalı kalarak, şiiri büsbütün zihnî-duygusal bir matematik hâline getirerek hayalleri, mazmunları, benzetmeleri, kılı kırk yararcasına işlediler. 16. yüzyılın sonlarına doğru Hint geleneğinden gelen şiir akımı ile Figânîci anlayışın birincisini Feyzî, ikincisini Örfî temsil ediyordu. İşte bu iki akım birleşerek 16 ve 17. yüzyıllardaki sebk-i Hindî adı verilen üslûbu meydana getirdi. Bu üslûbun özellikleri, bilmeceyi andıran karmaşık mazmunlar, hayal oyunları, güç anlaşılır, beklenmedik ve alışılmamış bağdaştırmalar, sentetik bir şiir dili, kısaca şiiri büsbütün zihnî bir çalışma ürünü yapan bir tutumlar toplamıdır (İz, 1999: 126).

Girift ve özellikle soyut hayaller esasına dayanan, mecazları ve az çok müphemiyeti ana unsur telakki etmek suretiyle klasik kurallar içinde âdeta bir sembolizm akımı olan sebk-i Hindî, ifadedeki orijinalliğiyle dikkat çeker. Bu akımda revaçta olan zincirleme isim ve sıfat tamlamaları ve çok kullanılan tezât, mübalağa, istiâre ve mecaz gibi sanatların bulunduğu her şiir sebk-i Hindî numunesi sayılamaz. Önemli olan nokta hayallerdeki incelik, mana hâkimiyeti ve derinliği, fazla sözden kaçınmak (icâz), alışılmamış benzetmeler ve mazmunlar, ruhî çırpınışlar ruh tezâtları ve tasavvufun bunlarla kaynaşması ve süslü bir anlatımdır. Bu yüzden bazı şiirler muamma hâline girer ve anlatılmak istenen fikirler sisler arasında kalır (Alpaslan, 1986: 248).

Fars edebiyatında Örfî-i Şirâzî, Feyzî-i Hindî, Zülâlî-i Hansârî, Tâlîb-i Âmülî, Kelîm-i Kâşânî, Mirza Celâl Esîr, Sâib-i Tebrîzî, Şevket-i Buhârî ve Bîdil gibi şairler sebk-i Hindî'nin önde gelen temsilcilerindedir. Daha sonraki kuşaklar arasında Ganî-i

Keşmîrî, Nâsır Alî-i Sirhindî, Cûyâyî-i Tebrîzî, Âferîn-i Lâhûrî, Girâmî-i Keşmîrî ve Ganimet-i Keşmîrî (ö. 1158/1745) gibi şairler öncekileri taklit ederek şiirler yazmışsa da bunlar ilk dönem sebk-i Hindî ustaları ölçüsünde başarılı örnekler verememiştir. Sâib'den sonra zevksizleşen ve bir süre sonra da terkedilen sebk-i Hindî'nin son şairi Hindistan'da yaşayan Türk asıllı Gâlib Mirzâ Esedullah olmuştur (ö. 1869). Sebk-i Hindî'ye tepkilerin artması üzerine 18. yüzyıldan itibaren İranlı bazı şairler "bazgeşt-i edebî" (geriye dönüş edebiyatı) hareketiyle eski şiir anlayışına geri dönmüştür (Bilkan, 2009: 254, Deniz, 1999: 640).

Türk edebiyatında sebk-i Hindî 17-18. yüzyıllarda Fehîm-i Kadîm, Şehrî, İsmetî, Nâilî, Neşâtî, Arpaeminizade Sâmi, Halebli Edîb, Râsih, Nâbî ve Şeyh Gâlib gibi şairler üzerinde etkili olmuştur. Bunların çoğu Sâib-i Tebrîzî'nin tesirinde kalmıştır. Özellikle irsal-i meselde farklı ve orijinal bir üslûbun doğmasında ve gelişmesinde büyük rol oynayan Sâib, edebiyatı fikrî ve hakîmâne bir mecraya sevk ederek edebiyatta bir çığır açmıştır. Sâib'in önemli ölçüde etkilediği Nâbî'nin dilinde çokça örneği bulunan veciz ifadeler ve nükteler sebk-i Hindî şiirinin karakteristik yönünü teşkil etmektedir. Hint üslûbu Nâbî, Nef'i ve Nâilî'nin şiirlerinde bütün özellikleriyle bir arada değil ayrı ayrı yönleriyle ortaya çıkmaktadır. Mesela Nâbî'de hikemî ve söylenmemiş yeni manalar şeklinde görülen bu etki, Nef'i'de mübalağa sanatının yoğun olmasıyla ön plana çıkar. Fehîm-i Kadîm, Nâilî ve Şeyh Gâlib'de ise anlam derinliği ve orijinal mazmunlar ön plandadır (Bilkan, 2009: 254).

Sebk-i Hindî şairleri kendilerinden öncekilerin kelime ve tabirlerini kullanmakla beraber onlara farklı ve şahsî manalar yüklemiştir. Bu şekilde ortaya çıkan bireysellik bu şiir tarzının önemli yeniliklerindedir. Önceki şiirde tabiat, eşya ve durumlar geleneksel kalıplar ve kabuller çerçevesinde ele alınırken sebk-i Hindî'de şahsî intiba devreye girmiştir. Böylece şiir ferdiyetin egemen olmasıyla kalıplarını esnetir, mazmunlar yeniden yorumlanarak şiirde yer bulur. Sebk-i Hindî şiirinde tasavvuf teması yoğun biçimde işlenmiştir. Tasavvufla anlam derinliği ve gizemli bir dil meydana getirilmiştir (Bilkan, 2009: 254).

Fehîm-i Kadîm (1627- 1647)

Hayatı

Asıl adı Mustafa'dır. İstanbul'da doğmuştur. Ailesi hakkında fazla bilgi bulunmayan Fehîm'in, bazı kaynaklar (Üzgör, 1991: 3, Mecmua, Ün. Ktp. T. 5552) Arap asıllı olduğunu, babasının Halep'ten İstanbul'a geldiğini yazar. Evliya Çelebi ise babasının Mısır fellahlarından olduğunu Parmakkapı'da kürk yaptığını, aynı zamanda beddavi şerbetçisinde yenen beyaz kek ve kurabiyenin onun imalatı olduğunu söyler (Evliya Çelebi, 2006: 20). Safâyî de İstanbul'da Tahtakale'de babasının unculuk yaptığını bildirmektedir. Fehîm'e bu sebeple "Uncuzâde" dendiği gibi 19. yüzyılda hoca olarak büyük şöhrete sahip bulunan ve Fehîm'e hayranlığı dolayısıyla aynı mahlası kullanan Süleyman Fehîm Efendi ile karıştırılmaması için Fehîm, "Kadîm" sıfatıyla da anılmaktadır (Hacıtahiroğlu, 1975:69, Üzgör, 1995: 295, Altuner, 1989: 616, Zavotçu, 2017: 179, Ekinci, 2018: 614, Mehmet Tahir Bey, 1972: 113).

Doğum tarihi kaynaklarda 1037 (1627) olarak gösterilmektedir. Fehîm'in yakın dostu olan Evliya Çelebi onun on yedi on sekiz yaşlarında divan tertip ettiğinden bahseder (Evliya Çelebi, 2006: 20). Ancak çeşitli kaynaklar ve edebiyat tarihleri Fehîm'in bir "hârîka çocuk" olduğu fikrini benimsemiş gibi olsalar da onun 1640'ta ölen IV. Murad için söylediği ünlü kasidenin on iki on üç yaşlarındaki bir çocuk tarafından söylenmiş olması ihtimalini pek mümkün görmezler. Ayrıca Şehrengîz'in 1041'de (1631) yazıldığı göz önünde tutulduğunda doğum tarihini daha önceki yıllara götürmek icap ettiğini düşünürler (Üzgör, 1995: 295).

Tahsili ve yetişmesi hakkında da fazla bilgi bulunmayan Fehîm'in Arapçayı muhtemelen ailesinden ana dili olarak öğrendiği, düşürdüğü Farsça bir tarihe göre pek genç sayılabilecek bir yaşta Örfî-i Şîrâzî Dîvânı'nı istinsah etmesinden ve kendi şiirlerinden Farsçayı da iyi bildiği anlaşılmaktadır (Üzgör, 1995: 295).

Fehîm'in kısa hayatı talihsizlikler içinde geçmiş görünmektedir. Onun bir süre kâtiplik yaptığı, daha sonra Kudüs, Mekke, Medine, Edirne ve son olarak da Mısır'da bulunduğu bilinmektedir (Hacıtahiroğlu, 1975: 69). Mısır'a gitmeden önce yazdığı bazı şiirlerinde talihsizliğinden, Anadolu'da mevki sahiplerinin değer bilmezliklerinden, bu ülkenin kötülüğünden, buradan kurtulma arzusundan (TKB 2/2-8) ve şairlerin rezilliklerinden şikâyet eden Fehîm, Bosnalı Mezâkî Süleyman Efendi'nin teşvikiyle,

büyük bir ihtimalle 1644 yılında Mısır'a vali tayin edilen Eyüp Paşa'nın maiyetine girer. Bir kısım şiiirlerinden Mısır'da bir süre rahata kavuştuğu anlaşılan Fehîm, zamanla buradan da sıkılır ve İstanbul'a duyduğu hasreti dile getirmeye başlar. Bu hasret ve gurbetten dolayı içkiye müptelâ olduğu söylenir. Çevresindekiler bu durumuna fazla tahammül edemeyip yine Mezâkî'nin araya girmesiyle onu valinin gözünden düşürürler. Bağışlanması için Eyüp Paşa'ya yazdığı tahmin edilen bir kasidesinde etrafındakilerin dedikoduları yüzünden gurbetten sıkıldığını belirten Fehîm, nihayet Mısır Kalesi dizdarı Mehmed Ağa'nın sağladığı imkânlarla Mısır hazinesini İstanbul'a götüren bir kafileye katılır. Kendi ifadesiyle "Mısır zindanı"ndan kurtulup "vatan-ı aslî" dediği İstanbul'a hareket eder. Ancak bu arzusuna kavuşmadan sıtma veya muhtemelen veba sebebiyle, Müstakimzâde'nin düşürdüğü tarihe göre 1057 (1647) yılında Konya'nın Ilgın kazasında vefat eder. Evliya Çelebi mezarının şehirdeki caminin mihrabı önünde bulunduğunu kaydetmektedir (Evliya Çelebi, 2006: 20). Bazı kaynaklar Eyyüp Paşa'yla Mısır'a giderken (1050/1640) vebadan öldüğünü bildirmektedir. Diğer kaynaklarla kıyaslandığında bu bilginin pek doğru olmadığı söylenebilir (Üzğör, 1995: 295, Akbayar, 1996: 515).

Evliya Çelebi Fehîm'in "rûz u şeb" redifli kasidesine zamane şairlerinin nazire edemediğini belirtir ve sanki zamanın Sâib'i, Örfi'si olduğunu vurgular. En hacimli şiiirini on iki imam için yazan, ilhamında Mevlevîlikle ilgili unsurların geniş yer tuttuğu Fehîm kelimenin tam anlamıyla bir bohem yaşayışına sahip, hoşsohbet, tok sözlü, muzdarip ruhlu bir şairdir. Bazı kaynaklar iki rubâîsine dayanarak onun kekeme olduğunu da kaydederler. Evliya Çelebi de Seyahatname'sinde bunu doğrular ve şairin dilinde bir kekemelik olduğunu ama ondaki akıcılık ve kıvrak zekanın o dönem şairlerinde olmadığını söyler (Evliya Çelebi, 2006: 20, Üzğör, 1995: 295).

Küçük, bir mecmuadan hareketle Fehîm'in başlangıçta Dakîkî mahlasıyla şiiirler söyleyerek bir divan teşkil ettiğini belirtir (Küçük, 1984: 91). Ancak daha sonra bu divanı yakmış ve Fehîm mahlasıyla yeni şiiirler yazmıştır. Bunun doğruluğu tespit edilebilirse Fehîm'in yaş meselesinin daha açık şekilde ortaya çıkacağı düşünülebilir (Üzğör, 1995: 295). Genç yaşta vefat etmesi ve bir yerde karar kılmaması, onunla ilgili bilgilerimizi sınırlayan en önemli etkendir (Felek, 2007: 2).

Edebî Şahsiyeti

17. yüzyılda yaşayıp genç yaşta vefat eden Fehîm-i Kadîm sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden biridir. Genç yaşta ölmesine rağmen gerek döneminde gerek sonraki dönemlerde birçok şair tarafından takdir edilmiştir.

Gibb onun gazel ve kasidelerinin tamamının lirik olduğunu söyler ve on sekiz yaşlarında tam bir divan tertip etmesinden yola çıkarak çok küçük yaşlarda şiir yazmaya başladığını düşünür (Gibb, 1999: 207). Nitekim on yaşlarında Örfî Dîvânı'nı istinsah etmesi bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Fehîm'in Nâilî, Neşâtî, Vecdî, Tıflî, Fasîh, Sürûrî, Nâbî, Cevrî, Nahîfî, Şeyh Gâlib, Nevres-i Kadîm, Enderunlu Vâsîf, Nâmîk Kemal ve bütün Encümen-i Şuarâ şairlerini içine alan oldukça geniş bir etki alanı vardır. Özellikle “rûz u şeb” redifli na‘t, başta Neşâtî olmak üzere divan şiirinin en büyük na‘t şairi Nazîm, Şeyh Gâlib ve İzzet Molla tarafından tanzîr edilmiş ancak hiçbiri ne teknik açıdan ne de hayal ve mâna zenginliği bakımından ona yaklaşabilmiştir (Üzgör, 1995: 296). Fakat Osmanlı şiirini pek çok örnek olarak inceleyen Tanzimat şairi Ziya Paşa ondan söz etmez. Bu durum Namık Kemal tarafından eleştirilir (Gibb, 1999: 207).

Divanından öğrenebildiğimiz kadarıyla şairin İstanbul'daki arkadaşları tezkire yazarı Rızâ ve şair Şehrî'dir (Akdeniz, 2022: 156). Özellikle Şehrî ile Fehîm arasında yakın bir dostluk ve edebî ilişki söz konusudur. Şener Demirel, Şehrî ile Fehîm arasında birçok benzerliğin bulunduğunu söyler. Ona göre her iki şairin aynı üslûpla edebî kişiliklerini şekillendirmesi dikkat çekicidir. Şairlerin gazellerinde vezin, kafiye, redif, tekrar ve işlenen temalar açısından benzerlik görüldüğüne değinir. Demirel, iki şairin birçok gazelinin sadece matla beyitlerini vererek aralarındaki samimiyetin ve edebî etkileşimin ne kadar güçlü olduğunu vurgular (Demirel, 1999: 50-60).

Dönemin tezkire yazarları Fehîm'in gerek kişiliğindeki ve gerekse sanatındaki aykırılıklara dikkat çekerek, onun divan şiirine farklı bir özellik getirdiğini belirtmiştir (Erkal, 2009: 268). Safâyî, Fehîm'i genç yaşına rağmen usta bir şair olduğunu söyler, onun şairlik yeteneğinin herkes tarafından kabul gördüğünü ve beğenildiğini; “Belâgat-unvân ile meşhûr-ı cihân olan şâir-i mâhir müsellemlü'l-etvâr olup gâyet pür-fenn bir şâir-i nâzik-sühandır” (Altuner, 1989: 616), sözleriyle dile getirir. Mucîb ise Fehîm'in

şairlerinin yeni tarz ve içeriğiyle zamanında herkes tarafından şaşkınlıkla karşılandığını ifade eder; “Bu asrın tâze şâir-i belâgat-şî’ârlarından olup sît-i ma’ârifi ile dehre velvele vermiştir.” der. (Mûcîb, 1996: 46). Rızâ ise Fehîm’in şairlerinin muhteviyatında oluşturduğu yenilikler üzerinde dururken divan şairine yepyeni bir tarz ve soluk getirdiğini söyler, “Bu asr-ı ferhûnde-likâ tâze-gû olup şu’arâ-yı zü’l-i’tibârun şöhret-şî’ârındandır. Kilk-i nâdire-perdâz-ı sühan-âferîni evc-i bâlâ-yı mazmûnu ma’ânîye karîn ü tarz-ı eş’âr-ı dil-pezîri semend-i tab’-ı şu’arâya zemîndür” der. (Zavotçu, 2017: 179). Evliyâ Çelebi, ‘yâr-ı gâr-ı cân-berâberimüz’ diye andığı Fehîm’i “Şu’arâ mâbeyninde müstesnâdur. Gûyâ zamânımun Örfî’si ve Sa’ib’idür. Figâniyyesine ve na’t-ı şerîfine zamânımız şu’arâları nazîre idememişlerdür” (Evliya Çelebi, 2006: 20) diyerek övmektedir.

Vasfî Mahir Kocatürk, Fehîm’in sanatının Fuzûlî-Nef’î karışımından oluştuğunu söyler. Kocatürk’e göre Fehîm, Fuzûlî’deki samimiliği, Nef’î’den de tabîî ruhu almıştır. Titiz bir mana ve eda sanatkârı olan Fehîm, şairlerini duygu derinliği ile doldurmuştur. Fehîm’in şairlerindeki tabiiyet ve doğallık, aslında kendi sanat gücündeki kudretten kaynaklanmaktadır. Vasfî Mahir’in de dediği gibi bu doğallık ve tabiiyet normalde şairin vasıflarından değildir (Kocatürk, 2003: 445). Gibb, Fehîm’in yeni bir ruhla dolu olduğunu, hayallerinin yeni buluşlar içerdiğini, resmi andıran tasvirlerin ve günlük hayatın bir vakasını anlatan mürettep gazeller yazdığını, bu konuda seleflerinden önde bulunduğunu söyler (Gibb, 1999: 207).

Fehîm, kasidelerinin nesib, hatta dua bölümlerinde bile kendi duygularını ve şahsî hayatıyla ilgili bilgileri tamamen bir doğallık içerisinde vermiştir. Kasidelerin büyük bir bölümünde dikkat çeken bir diğer husus da bu şairlerin tam bir kompozisyon bütünlüğüne sahip oluşlarıdır. Tahir Üzgör’ün de vurgu yaptığı kaside nazım şeklinin normal hüviyeti içerisinde değerlendirilemeyecek olan bu husus, şairin tamamen kendi üslûbunun bir tezahürüdür. Beyit bütünlüğünün tamamen ortadan kalktığı, “merhûn” diye bildiğimiz bu husus daha sonraları Servet-i Fünûn şairleri tarafından da kabul görmüş ve uygulanmıştır (Üzgör, 1991:19).

Pek çok divan şairi gibi Fehîm’in de rağbet ettiği nazım şekillerinin başında gazel gelir. Faruk Kadri Timurtaş (1990’dan aktaran Üzgör, 1991: 18) onun asıl başarısını gazelde gösterdiğini, bu vadede çığır açan bir üstat olduğunu, gazelde daha çok manaya

önem vererek bu tarza yeni bir şevk ve hava getirdiğini söyler. Yaşadığı hayat, Fehîm'in özellikle gazellerine sirayet etmiştir. Fehîm, gazellerinde sergilediği, ızdırıp içinde dik duran gururlu bir sima ile Tanzimat'a kadar gelen süreç içindeki şairlerin, yaralı ve muzdarip fakat heybetli ve enerjik, aynı zamanda da renkli ve esrarlı âşık ruhuyla içten gelme bir şair üslûbunun da ilk kaynağı olmuştur (Erkal, 2009: 269).

Faruk Kadri Timurtaş, Fehîm'de dış dünyaya ait izlerin çok az yer aldığı, içtimâî hayatı tenkit eden hususların hemen hemen hiç bulunmadığını söylemektedir. Fakat Fehîm'in Mısır ve Rum'dan şikâyetçi olduğu şiirlerinde ve divanının bazı yerlerinde sosyal hayatla ilgili tenkitlerini görebiliriz. Vasfî Mahir Kocatürk, Fehîm'in ruh hâlinin şiirlerindeki tezahürünü şöyle izah eder:

“Fehîm'in sanatına tek cepheli denebilir. Bu sanat esas olarak iç âlemini anlatıyor. Bu âlemde de bilhassa ruhun gurur ve ızdırabını... Şu var ki bu anlayış derin, geniş ve orijinaldir. Divan şairlerinin pek çoğunda görülen içtimâî tenkid temayülü Fehîm'de hemen hemen yok gibidir. O dâima kendi ruhunun yüksek âlemi içindedir. Bu ruhu terennüm ederken –pek çoklarının maalesef yaptıkları gibi- dış hayata ait rastgele tahlil, tasvir, tenkid, hiciv, alay, hücum gibi şiirinin akışını bozacak cümlelere yer vermez. Bu hususiyet ona, ruh bakımından, Divan şiirinde pek az tesadüf olunan ayrı bir âsâlet daha kazandırıyor. Şekil bakımından da şiirlerine ruh ve eda temin ediyor. Bu itibarla Fehîm'in gazellerini Divan şiirinin en âhenkli örnekleri arasında sayabiliriz.” (Kocatürk, 2003: 446).

Divan şiirinin geleneksel karakteri olan kişisellikten uzak, şairin şahsiyeti dışında şiir yazma eğilimi Fehîm'le beraber alt üst olmuştur. Bununla beraber yine divan şiirinde yer alan beyit güzelliği yerine bütün güzelliği sezdiren örnekler de oldukça fazladır. Bunlara ek olarak sözün kısa ve dolgun söylenişi, kafiye ve rediflerde farklılık da onun diğer yeni yönlerindedir. Ayrıca şairin aruz vezninin Türk edebiyatında çok az kullanılan kalıplarından yararlanması ve hatta divan şiirinde o güne kadar rastlanmayan bazı kalıpları kullanması da dikkat çekicidir. Müfte'ilün/fâilâtü/müfte'ilün/fâ kalıbını buna bir örnek olarak gösterebiliriz (Erkal, 2009: 269).

Fehîm, uzun tamlamalar kullanması, birleşik yapılara yer vermesi, îcâza önem vermesi, divan şiirindeki kalıplaşmış, anlatım yollarından sapması, sözcük hazinesini önemli oranda değiştirmesi, teşbîh ve istiârelerde itibari ilgileri yoğunlaştırması, karşıtlıklardan, aşırı mübalağadan, tasavvuftan yararlanması ve ızdırabı çoğunlukla ana tema olarak işleme bakımından sebki Hindî'nin edebiyatımızdaki ilk temsilcilerindedir.

Eserleri

1. Divan: Eserde on yedi kaside, biri tercüibend, üçü terkîbibend, biri tazmin olmak üzere beş musammat, on yedi kıta, 293 gazel, elli sekiz rubâî² ile Farsça üç gazel, iki kıta ve üç rubâî vardır. İlk şiiri olan “rûz u şeb” redifli elli iki beyitlik na‘tı girişte “mihr ü meh” kelimelerini, son kısmında da “rûz u şeb” redifini ihtiva eden ve Mehmed Çavuşoğlu’nun “çâr ender çâr” diye adlandırdığı bir teknikle yazılmıştır. Son rubâîsi, Türk edebiyatında müstezad rubâînin nâdir örneklerinden biridir. Divanın, çoğu Türkiye kütüphanelerinde olmak üzere, yetmişden fazla nüshası bulunmaktadır. İlk olarak Sadettin Nüzhet Ergun tarafından neşredilen divan üzerinde (İstanbul, 1934) Tahir Üzgör doktora çalışması yapmıştır. Fehîm’in hayatı ve edebî şahsiyetini ele aldığı bir incelemeyle birlikte divanın tenkitli metnini ortaya koyan Üzgör, şiirleri de günümüz Türkçesiyle nesre çevirmiştir. Ayrıca Suzan Caferoğlu 17. asır Şairlerinden Mustafa Fehîm-i Kadîm Hayatı Sanatı ve Dîvânı’nın Tenkitli Neşri (İstanbul, 1941) isimli bir lisans tezi hazırlamıştır (Üzgör, 1995: 296).

2. Şehrengîz: Fehîm’in, mesnevi kısımları aruzun “feilâtün mefâilün feilün” kalıbıyla yazdığı Şehrengîz’i İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nde bir yazma içinde yer almaktadır (TY, nr. 2932, vr. 60a-64b). Başta dört rubâî, yüz on altı mesnevi beyti, ardından başka bir rubâî; sonda kendisi dâhil olmak üzere çeşitli kişiler hakkında yazdığı genellikle beşer mesnevi beytinden ibaret yirmi parçadan meydana gelen yüz dört beyit, beş beyitlik bir gazel, mesnevi tarzında on sekiz beyitlik bir hâtîme, beş beyitlik bir kıta, beş beyitlik bir gazel, ayrıca yedi beyitlik bir başka gazel olmak üzere bu eserini tertip etmiştir. Divanında Nedîm’i müjdeleyen bir çapkınlık sınırında kalan Fehîm bu eserinde müstehcenliğin bayağılığına iyice düşmüş görünmektedir (Üzgör, 1995: 296).

3. Bahr-i Tavîl: Fehîm’in, sayıları kırk altı ile elli bir arasında değişen doksan yedi “feilâtün” tef’ilesinden meydana gelen ilk bölümden sonra sırasıyla Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Acem, Kürt, Türk ve kendi ağzından olmak üzere ellişer tef’ileye yakın on bölümden ibaret bu eseri de Şehrengîz’inin bulunduğu yazma içindedir. Eser onun bir devamı gibi olup hemen hemen aynı derecede müstehcendir. Şair, bu taklitte bazı kelime ve heceleri adı geçen dil ve lehçelere sahip kişilerce tahrif edilmiş şekilleriyle kullanmaya gayret etmiştir. Fehîm, konuşturduğu bu farklı kişilerin ana dil ve

² Divan metnini yeniden kurarken şairin bir kıta ve iki rubaisinin daha olduğunu tespit ettik.

lehçelerine ait bazı kelime ve ibarelere de yer vermiştir (Üzgör, 1995: 296, Kaplan, 2016: 171-172).

4. Tercüme-i Letâif-i Kümmelîn: Eski büyüklerin söylediği, saçma gibi görünen, fakat ibret verici mahiyette olan seksenden fazla latifenin bulunduğu eser dinî-tasavvufî nitelikteki latifelerle başlamakta, arada müstehcen latifelere ve Nasreddin Hoca fıkralarına eserde yer verilmektedir. Eser mensur bir mukaddimeyle başlar, bunu takip eden yetmiş iki latife ve Nasreddin Hoca'ya ait on üç fıkra ile sona erer. Fehîm, Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn adlı letâyifnâmesinde büyük ölçüde Molla Câmî'nin Bahâristân'ından yararlanmıştıdır (Üzgör, 1995: 296, Ekinci, 2013: 753).

5. Durûb-ı Emsâl-i Türkî. Ne zaman yazıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Eserin tamamında 693 söz bulunmaktadır. Osmanlı döneminde günümüzdeki gibi deyim, atasözü, kelâm-ı kibâr ayrımı yapılmaksızın bu türden sözlerin tamamına mesel denmiştir. 693 sözün önemli bir kısmı atasözü, kalan kısmı ise deyim, alkış, kargış, nidâ, âyet ve hadis tercümesi, Arapça ve Farsça kelâm-ı kibârlardan meydana gelmektedir. Eser atasözlerini alfabetik sırayla vermekte ve yer yer müstehcenliğe kaçmaktadır (Üzgör, 1995: 296, Ekinci, 2015: 166-167).



I. BÖLÜM

1. DİL ÖZELLİKLERİ

Mananın çok büyük önem kazandığı sebk-i Hindî şiirinde söz ikinci planda kalmıştır. Şairler söz güzelliği için anlamdan feragat etmemişler, bunun aksine anlamı derinleştirmek için sözden feragat etmişlerdir. Bu itibarla da şiirde söz üzerine kurulan lafzi sanatlar yerine anlama önem veren manevi sanatlar ağırlık kazanmıştır (Deniz, 1999: 645). Buradan hareketle de Hint üslûbunun sözle ilgili özellikleri hakkında şunlar söylenebilir: Uzun tamlama kullanımının yaygınlaşması, birleşik yapıların artması, sapmaların yoğunlaşması, az sözle çok şey anlatma, yeni kelime kullanımı, halk dili tercih edilmesi gibi eğilimler Hint üslûbunun dil özelliklerini aksettirir.

1.1. Tamlamalar

Sebk-i Hindî'nin en dikkat çekici dil özelliklerinden biri uzun zincirleme tamlamalara yer verilmesidir. Özellikle Farsça terkiplerle yapılan üçüzlü, dördüzlü, beşizli zincirleme tamlamalar çok kullanılmıştır (Deniz, 1999: 645). Bunların yanında kısa tamlamalardaki izâfet ilişkileri itibari ilgililere doğru bir gelişim gösterir.

1.1.1. Kısa Tamlamalar (İki Kelimeyle Kurulan Tamlamalar)

Fehîm Dîvânı'nda iki kelimeyle kurulan 4159 tamlama bulunmaktadır. Bu tamlamalardan 4038'i Farsça, 89'u Türkçe, 32'si Arapça'dır. Bu tamlamalar klasik şairler Bâkî ve Şeyhülislam Yahya'nın kasidelerinde ve gazellerindeki ilk yüz beyitle karşılaştırmalı bir yöntemle incelendi. Fehîm Dîvânı'ndaki kaside ve gazellerin ilk yüz beytinde 251 ikili tamlama mevcuttur. Bu, Bâkî'de 320, Şeyhülislam Yahya'da 300 tamlama şeklindedir. Üç şairin iki yüzer beytinin incelendiği bu çalışmada klasik şairlerin daha fazla ikili tamlama kullandığı görülüyor. Bunun sebebi Hint üslûbunu kullanan şairlerin uzun tamlamalara daha çok meyletmesidir. Uzun tamlama kullanımı elbette ki kısa tamlamaları azaltacaktır. Bunu daha belirgin olarak ortaya koyarsak eğer Fehîm'de 251 ikili tamlamaya karşılık 107 uzun tamlama, Bâkî'de 320 ikili tamlamaya karşılık 68 uzun tamlama, Şeyhülislam Yahya'da 300 ikili tamlamaya karşılık 45 uzun tamlama görürüz. Bu da Fehîm Dîvânı'nda uzun tamlamaların yaklaşık %30, Bâkî'de %17, Şeyhülislam Yahya'da %13 olduğunu gösteriyor.

Tablo 1 Fehîm-i Kadîm Dîvânı 'nda Kısa Tamlamaların Sayısı

Fehîm-i Kadîm Dîvânı 'nda Kısa (İki Kelimeyle Kurulan) Tamlamaların Sayısı		
4159		
Farsça Kısa Tamlamaların Sayısı	Türkçe Kısa Tamlamaların Sayısı	Arapça Kısa Tamlamaların Sayısı
4038	89	32

Tablo 2 Fehîm, Bâkî ve Ş. Yahyâ Dîvânı 'ndaki Gazel ve Kasidelerin İlk Yüz Beytinde Kısa ve Uzun Tamlama Sayısı ve Oranı

Fehîm-i Kadîm		Bâkî		Ş. Yahyâ	
Kısa Tamlama	Uzun Tamlama	Kısa Tamlama	Uzun Tamlama	Kısa Tamlama	Uzun Tamlama
251	107	320	68	300	45
%70	%30	%83	%17	%87	%13

İki kelimeyle kurulan tamlamalar sadece Sebk-i Hindî'ye mahsus bir durum değildir, klasik şiirde de ikili tamlamalar kullanılmaktadır. Fakat bu kelimelerdeki izâfet ilişkisinin hangi yönde yoğunluk kazandığını belirlemek Hint üslûbunun incelediğimiz divana nasıl aksettığını çözmemiz açısından önemlidir. Sebk-i Hindî şairleri izâfet-i istiâreyi, izâfet-i itibariyyeyi klasik şairlere göre daha fazla kullanmışlardır.

İki kelimeyle yapılan Farsça tamlamalarda tamlamanın bir tarafı ya da her iki tarafı birbirine atfî ilişkisiyle bağlanmış kelimelerden oluşabilir. Birbirine bu şekilde bağlanmış tamlayan ya da tamlanan aslında tek kelime olarak kabul edilir. Çünkü aralarında izâfet değil, atfî ilişkisi bulunmaktadır. Farsça bir tamlama olan “te'sîr-i mihr ü mâhtan” tamlamasında tamlayan kısım olan “mihr ü mâh”da iki kelime arasında bu atfî ilişkisi vardır. Bu durum üç, dört, beş, altı kelimeyle kurulmuş tamlamalarda da değişmez. Tamlamaya katılan unsurlardan biri aralarında atfî ilgisi olan iki kelimeyse bunu tek parça olarak kabul edeceğiz.

Farsça yapıları tamlamaların isim veya sıfat tamlaması olduğunu yalnızca tamlayan unsurun cinsinden anlıyoruz. Tamlayan isimse tamlama isim tamlaması, tamlayan sıfatısa sıfat tamlamasıdır. (Develi, 2016: 147)

1.1.1.1. İsim Tamlamaları

Farsça isim tamlamaları, aralarında mantıkî bir ilgi kurmak ve tamlamanın anlamını tamamlamak için umumiyetle birincisinin sonundaki bir kesre (i sesi) vasıtasıyla birbirine bağlanan en az iki ismin veya bir isimle bir sıfatın, bir zamirin ya da bir isimle isim yerinde kullanılan sıfat, zarf, mastar, etken-ortaç veya edilgen-ortacın oluşturduğu terkiptir. Bu terkinin birinci kelimesine tamlanan (muzâf), ikincisine tamlayan (muzâfun ileyh) ve esre harekesine de yerine göre izâfet kesresi, izâfet yâ'sı veya izâfet hemzesi adı verilmektedir (Şahinoğlu, 1997:88).

İsim tamlamalarının kuruluşu aşağıdaki gibidir.

İsim (Tamlanan) + isim (tamlayan) = İsim tamlaması

İsimle isim arasında oluşan tamlamalar, bazı gramer kitaplarında anlam ve ifade yönünden **mülkiyye, tahsîsiyye, beyânîyye, teşbîhiyye, istiariyye** olmak üzere beşe ayrılır.

1.1.1.1.1. İzâfet-i Mülkiyye

İzâfet-i mülkiyye, tamlayanın insan ya da insan yerine kullanılan bir kelime olduğu isim tamlamalarıdır. Tamlanan ile tamlayan arasında sahiplik (iyelik) ilişkisi vardır. Türkiye Türkçesinde tamlayanın şahıs olduğu belirtili isim tamlamaları izâfet-i mülkiyyeye karşılık gelmektedir. Fehîm Dîvânî'nda izâfet-i mülkiyye konusunda Sebki Hindî'yi yansıtacak bir kullanım bulunmamaktadır. Bu konuda divanda klasik örnekler mevcuttur.

Aşağıdaki beyitte geçen “turra-i yâr” tamlamasında tamlayan olan “yâr” kelimesi bir şahıs yerine kullanılmıştır. Bu kelime “turra” kelimesiyle tamlama kurmuştur. Neticede “yârin turrası” gibi bir tamlama oluşmuştur. Burada bir iyelik ilişkisi vardır. Turranın (kakül, kıvırcık saç lülesi) sahibi yârdır.

Ṭurra-i yâri sūziş-i dilden

Ġbṭa-i zülf-i pîç ü tāb itdüm (K 2/19)

Bazen bu tür tamlamalar aşağıdaki beyitte görüldüğü gibi özel isimlerle de yapılabilmektedir.

Hikmet üzre gerçi medh itdün mey-i nâbı Fehîm

Bilmedün ammâ ki aşlın şan'at-i Cem'dür şarâb (G 14/7)

1.1.1.1.2. İzâfet-i Tahsîsiyye

İzâfet-i tahsîsiyye, ihtisas bildiren (özgü kılınan) tamlamadır. İnsan dışındaki varlıklarla kurulan isim tamlamalardır. Bu tür tamlamalar hem klasik şiirde hem de sebk-i Hindî şiirinde fazlasıyla kullanılır. Fehîm Dîvânı'nda yenilik arayışına uyan birkaç izâfet-i tahsîsiyye aşağıda yer almaktadır.

Şimdi kılduñ serimi re'y-i seferle pür-şür

Hecr-i ebrûsı ile kâmetümi nün itdün (KT 2/4)

Beyitte geçen “hecr-i ebrûsı: kaştan ayrılmak” tamlaması yeni bir buluştur. Klasik şiirde kametten, çeşmden ayrılık söz konusu edilir. Ebrûdan ayrı düşülmesi çok rastlanan bir kullanım değildir. Mecaz-ı mürselle yapılmış tamlama farklı bir çağrışım meydana getirmiştir. Ebrû mihraptır, kible manası da vardır. Yönelinen, tapınılan mekân, cihet anlamları vardır. Hecr-i ebrûsı ile kametin “nun” olması eğilince secdedeki hâli hatırlatmaktadır. Burada tamlama, bağlamdaki diğer kelimeleri de farklı çağrışımlara götürmektedir.

Aşağıdaki beyitte bulunan “neşât-ı gam: gam neşesi”nde (G 236/6) izâfet, tezât üzerine kurulduğu için sebk-i Hindî'nin yapısını yansıtmaktadır. Bir sonraki beyitteki “hâr-ı dâmen: etek dikenini” (G 273/2) tamlaması da duyulmuş bir tamlama değildir. Klasik şiirde “hâr-ı gam”, “hâr-ı hecr”, “hâr-ı cefâ” “hâr-ı mugaylân” gibi tamlamalar mevcuttur. Fakat “hâr-ı dâmen” gibi bir kullanım pek görülmez. Bu tamlama eteğe yapışan sıkıntı veren diken anlamında kullanılmaktadır. Bir sonraki beyitte geçen “girre-mest-i lutfunam: lütfuna aldanmanın sarhoşuyum” (K 5/53) tamlamasında yer alan girre-mest birleşik yapısı tamlamaya orijinallik kazandırmaktadır. Diğer beyitte geçen “ra'şedâr-ı sell: sakat elin titrediği gibi titreyen” (TKB 1/7-6) tamlaması da orijinaldir.

Ben ölürsem bu **neşât-ı gam** ile hânde-künân

Za'ferân vâye alır her çemen-i hâkümünden (G 236/6)

'Andelîb-i bâğ-ı tecrîdüz bu fânî gülşenüñ

Gülleri hürşîd olursa **hâr-ı dâmendür** bize (G 273/2)

Ġirre-mest-i luţfuñam ser-germ-i lâf olsam n’ola

Gerçi merdân-ı hüner bu kârı itmez irtikâb (K 5/53)

Keyf-i mey-i iztırâb-ı ğamdan

Dest-i dil ra’sse-dâr-ı şelldür (TKB 1/7-6)

Bazen “sâkıb-ı şihâb” tamlamasında geçen “sâkıb” kelimesi “necm-i sâkıb”, “sehm-i sâkıb” örneklerinde de görüldüğü gibi sıfat olarak da kullanılır. Fakat aşağıdaki beyitte tamlama isim tamlamasına çevrilmiştir. Alışık olmadığımız bir şekle bürünmüştür. Bu tamlama genellikle “şihâb-ı sâkıb: çok parlak ateş parçası, akan yıldız” şeklinde kullanılır.

Eyleyüp âhum âsumâna resen

Şu’lesin sâkıb-ı şihâb itdüm (K 2/2)

1.1.1.1.3. İzâfet-i Beyâniyye

İzâfet-i beyâniyye, açıklayıcı tamlama olarak bilinen bu tamlamada tamlayan tamlananın türünü ve cinsini belirler. Buna umumun hususa izâfeti de denir.

Fehîm Dîvânı’nda orijinal olan izâfet-i beyâniyyelere fazla rastlamayız. Aşağıdaki “mâhî-i sîm” tamlaması bir tür balığı ifade etmektedir. Bu balık mersin balığı ve çapak balığı olarak bilinen bir türdür. Bu balığa isim verilirken bir benzetmeden yararlanılmış. Balık renk bakımından gümüşe teşbîh edilmiştir. Böyle bir tamlamaya klasik şiirde rastlamak pek mümkün değildir. Yeni bir hayâli yansıtmak için tercih edilmiş bir tamlamadır. Memduhun cömertliğini göstermek için kullanılmıştır. Bu beyti “Avucundaki paraları saçarken onu görenler, onun parmağını, âdeta lütuf denizini çok dalgalandıran ve onda kabarcıklar oluşturan bir gümüş balık sanır.” şeklinde çevirebiliriz.

Seyr iden keff-i direm-pâşında engüştin şanur

Mâhî-i sîm itdi baħr-ı luţfı pür-mevc ü ħabâb (K 5/33)

Bir sonraki beyitte geçen “merhem-i kâfûr” Hindistan’ın güneyinde yetişen beyaz renkli, ağır kokulu bir ağacın adıdır. Bu, tıpta akan kanı kesmek için kullanılan bir bitkidir (Onay, 2004: 296-297). Daha önceki şiirlerde pek görülmeyen bu tamlama Fehîm’in bu beytinde yer bulmuştur. Diğer beyitte geçen “perde-i billûr” tamlamasında perde bir şeyleri örtmek içindir ama billurdan olunca örtmeyecektir, yani mestur olmayacaktır.

Dolayısıyla bu da sebk-i Hindî'nin özelliklerinden paradoksu barındırması açısından bu üslûba uygun düşmektedir.

Degül elmâsdan zaḥm-ı dil-i biçâre âzürde

Olur mı **merhem-i kâfûrdan** hiç yara âzürde (G 261/1)

Mihr ü kîn sîne-i şâfında 'ayân olsa n'ola

Levn-i şey' **perde-i billûr** ile mestûr olmaz (KT 1/15)

“Sûzen-i elmâs: elmas iğne” tamlaması da yeni yaklaşımı gösteriyor. Elmas; keskin kılıç, bıçak, hançer gibi aletlerle ve şişe, sırcayla birlikte şiirlerde kullanılmaktaydı (Onay, 2004:208). Fakat “sûzen”le kullanılması yenidir.

Sûzen-i elmâs ile olur rüfûger gamzesi

Pençe-i müjgân-ı şûḥından o dil kim çâkdür (G 98/3)

Aşağıdaki beyitlerde geçen “kân-ı billûr: billur madeni” (K 14/12), “hâme-i mûy: kıl kalem”³ (TKB 1/3-8), “kân-ı yakut: yakut madeni”, “maden-i billûr: billur madeni” (TKB 1/8-2) tamlamaları da klasik şiirde tanık olmadığımız bağdaştırmalardır.

Benem o cevherî k'elmâsdur benüm kânım

Velîk dîde-i ḥussâda **kân-ı billûram** (K 14/12)

Müjgânından ideydi Mânî

Ger **hâme-i mûy**ı vaqt-i taḥrîr (TKB 1/3-8)

Elmâs ammâ ki kân-ı yâḳût

Yâḳût velî **bilûr-ı ma'den** (TKB 1/8-2)

1.1.1.1.4. İzâfet-i Teşbîhiyye

İzâfet-i teşbîhiyye, benzetme bildiren tamlamadır. İzâfet-i teşbîhiyyeler genellikle teşbîh-i belîğ olarak kullanılır. Belîğ teşbîh sadece müşebbeh ve müşebbehün bihle yapılır. Anlam, bu şekilde diğer teşbîhlere göre daha estetik bir şekle gelmiş olur. Sebk-i Hindî'de klasik eğilime göre daha orijinal belîğ teşbîhler görürüz. Bu orijinalliği

³ Bu çalışmada sözlük anlamı verilirken daha çok Yusuf Can Tıraş'ın Fehîm-i Kadîm Divânı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük] adlı tezinden yararlanılmıştır. Ayrıca hem sözlük anlamı hem de şiirlerin diliçi çevirisi verilirken Tahir Üzgör'ün Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvânı ve Metnin Bugünkü Türkçesi adlı çalışmasından istifade edilmiştir.

sağlayan, benzetme yönünün hemen fark edilmemesi ancak yorum yoluyla tespit edilmesidir. Şüphesiz ki çoğu kez manada orijinaliteyi müphemlikte arayan Hint üslûbu şairleri için de belîğ teşbîhlerin garip bir anlatıma sahip olanları cazip olmuştur (Babacan, 2010:763). Bu tür izâfetlerde genellikle soyut bir kavram somutlaştırılarak anlatılır.

Biz bu başlık altında Hint üslûbunu yansıtan izâfet-i teşbîhiyyeleri inceleyeceğiz. Fehîm Dîvânı'nda klasik izâfet-i teşbîhiyyelerden yararlanıldığı gibi sebki Hindî'ye özgü benzetmelere de sık rastlanır. Bu teşbîhler alışılmamış bağdaştırma şeklinde teşekkül etmiştir. Şüphesiz alışılmadık bağdaştırma hem klasik şiirde hem Hint üslûbunda şiirin doğası gereği vardır. Fakat Hint üslûbu etkisinde kalan şairler tekrar eden, başka divanlarda da rastlayabileceğimiz bağdaştırmaları daha az kullanmışlardır. Bu üslûbun şairleri klasik şairlerde de görebileceğimiz izâfet-i teşbîhlerden kaçınmışlardır.

İzâfet-i teşbîhiyyelerde genellikle müşebbeh soyuttur, müşebbehün bih somuttur. Dolayısıyla soyut olan müşebbeh, somut müşebbehün bihe benzetilerek somutlaştırma yapılır. Aşağıdaki teşbîhler çoğunlukla Fehîm Dîvânı'nda Hint üslûbuyla yapılmış somutlaştırmalara örnektir. Fehîm'in beyitlerinde geçen “ zehre-i hüsn ü aşk (K 2/16), hayme-i rey (K 2/43), ceş-i âfet (K 7/38), bahr-ı ihsân (K 10/32), hayme-i cân (K 12/25), der-kemend-i istiğnâ (G 9/1), kemîngâh-ı firîb ü fitne (G 25/2), tennûr-ı dil (G 34/2), nesîm-i murâd (G 39/1), şemîm-i murâd (G 39/1), kâr-hâne-i hirmân (G 39/5), gül-bister-i nâz (G 43/6), tâ'ir-i feyz (G 71/5), âyînedâr-ı ma'nî (G 97/1), hisâr-ı 'adem (G 100/11), berk-i belâ (G 110/2), berât-ı gam (G 113/3), gonca-i idrâk (G 135/1), huffâş-ı baht (G 139/3), nüsha-i nâz u niyâz (G 142/2), bâd-ı nahvet (G 143/2), câdû-yı hayâl (G 146/7), murg-ı küfr ü dîn (G 180/3), âyîne-i hayret (G 181/3), murg-ı îmân (G 182/6), karâbe-i dil (G 186/3), zâg-ı mâtem (G 206/6) habâb-ı dil (G 235/3), nesîm-i nifâk (G 239/2), meşâm-ı cân (G 249/4), bûy-ı ârzû (G 249/4), dâğ-ı hased (G 254/4), mâye-i şefkat (G 257/6), hançer-i gayret (G 289/4),” tamlamaları da sebki Hindî yapısını ve anlam dünyasını yansıtmaktadır.

Bu izâfet-i teşbîhiyyelere dikkat edilirse benzetme yönü genellikle teville bulunabilecek niteliktedir. Yine tahayyülü bir benzetme olduğu aşikârdır. Bu tür benzetmeleri Hint üslûbu şairleri yoğun bir şekilde kullanmışlardır.

Klasik şiirimizin Hint üslûbu devresinde teşbîh mekanizmasındaki ilk değişiklik, vechi şebihin (benzetme yönü) husûsiyetine göre sade ve âmiyâne teşbîhlerden tahayyüli

ve temsîlî teşbîhlere geçilmesidir. Ali Nihat Tarlan, “Sanat Bakımından Edebiyatımızın Dâhilî Tekâmülü” adlı makalesinde, on yedinci asırdan itibaren klasik şiirde mazmun teşkil etme anlayışının değişimini anlatırken en fazla mazmun kurma yolu olan teşbîhteki değişimi şöyle izah eder:

“Klasik edebiyatımızın dâhilî tekâmülünü bu mazmunların işleniş tarzında görürüz. Yani esas itibar ile vasıtasız olan teşbîh bu sefer vasıtalı olur. Heyet-i umûmiyesi itibariyle bir istiâre-i mekniyyeye doğru yürür. Arada mülâyimler gelir. Ve yavaş yavaş bu mülâyimler de seyrekleşir; müşebbeh ile müşebbehün bih arasındaki fasıla çoğalır, bizi müşebbehe götürecek işaretler kalkar, bu sefer şiir mebde ve hareket noktaları muayyen bir sembolizm şekline inkılâp eder.” (Tarlan, 1981:32).

Fehîm’in aşağıdaki beyitlerinde geçen “zehre-i hüsn ü aşk” (K 2/16) tamlamasında hüsn ve aşkın zehreye benzetilmesinde tahayyüli bir benzerlik yönü vardır. Yine diğer beyitlerde geçen “hayme-i reyine: fikir çadırı” (K 2/43), “hayme-i cân: can çadırı” (K 12/25) tamlamalarında düşüncenin çadıra, cana benzetilmesinde vech-i şebihin ne olduğu yorumla ortaya çıkabilir. Bunların dışında “ceyş-i âfet” (K 7/38), “der-kemend-i istiğnâ” (G 9/1), “şemîm-i murâd”, “nesîm-i murâd” (G 39/1), “kâr-hâne-i hırmân” (G 39/5), “tâ’ir-i feyz” (G 71/5), “hisâr-ı ‘adem” (G 100/11), “berât-ı gam” (G 113/3) “gonca-i idrâk” (G 135/1), “nüsha-i nâz u niyâz” (G 142/2), “bâd-ı nahvet” (G 143/2), “câdû-yı hayâl” (G 146/7), “murg-ı îmân” (G 182/6), “karâbe-i dil” (G 186/3), “zâğ-ı mâtem” (G 206/6), “habâb-ı dil” (G 235/3), “nesîm-i nifâk” (G 239/2), “meşâm-ı cân”, “bûy-ı ârzû” (G 249/4) örnekleri benzetme yönü tevillle anlaşılabilir teşbîhlerdir.

Şu’le-sûz-ı âteşem ki tab‘umdan

Zehre⁴ -i hüsn ü ‘aşkı âb itdüm (K 2/16)

Târ u pûd-ı şu‘a‘-ı hürşîdi

Hayme-i re’yine tınâb itdüm (K 2/43)

Didüm âhır kefen-i cismüm iden **hayme⁵-i cân**

Çeşm-i ‘uşşâk-küş ü dilber-i hayyâmumdur⁶ (K 12/25)

Divanda yer alan “sarsar-ı aşk” (G 167/5), “sebû-yı ârzû” (G 249/6), “şehlevend-i istiğnâ” (G 9/3), “sarrâf-ı hired” (G 6/4), “zehr-i itâb” (G 45/3), “câme-i ömr” (G 77/1),

⁴ zühre: Ü. (Nüsha farkları, manzumedeki nüsha farkında bizim oluşturduğumuz nüsha esas alındığında Üzgör’ün yayınındaki şekli dipnotta Ü. kısaltmasıyla belirtilecektir.)

⁵ çeşme: Ü.

⁶ Çeşm-i âhû-nigeh-i hûn-ı dil-âşâmumdur: Ü.

“kabâ-yı hayret” (G 77/1), “câsûs-ı nigâh” (G 89/4) , “kûy-ı mecâzî” (G 101/5), “düzd-i tarab” (G 127/3), “şu’â’-ı basar-misâl” (K 13/6), “mevc-i serâb” (K 13/10), “jeng-i gam” (K 15/33), “nağş-ı hayâl” (K 15/33), “dendân-ı gayret” (K 15/41), “pâsbân-ı dil” (G 130/4), “nîş-i gamze” (G 7/1) tamlamaları da izâfet-i teşbîhiyye yoluyla yapılmış Hint üslûbunu yansıtan tamlamalardır.

İzâfet-i teşbîhiyyelerde genellikle soyut bir kavram somutlaştırılırken bazen somutun somuta benzetildiği örnekler de kullanılmaktadır. İncelediğimiz divanda bunların klasik örnekleri bulunmakla birlikte Hint üslûbunu yansıtan birkaç örnek aşağıda yer almaktadır.

“Âfitâb-ı habâb” tamlamasında kabarcığın güneşe benzetilmesi alışılmış bir benzetme değildir. Gök kubbe, kadeh klasik şiirde genellikle kabarcığa benzetilirdi. Bir sonraki beyitte “yâkût-ı âfitâb” tamlamasında güneş yakuta benzetilmiştir. Oysa klasik şiirde çoğunlukla sevgilinin dudağı, rengi dolayısıyla yakuta benzetilir. Çemenin aynaya benzetildiği “mir’ât-ı çemen: çemen aynası” tamlaması da orijinal bir teşbîhtir.

Âfitâb-ı habâbı nûrı ile

Maḥv ide kevkeb-i dirâşşanı (K 17/27)

Yâkût-ı âfitâb ile hem-mâyedür gönül

Ey âteş-i derûn idemezsin zarar bana (G 7/6)

‘Aks-i gül olur zâhir **mir’ât-ı çemen** içre

O lâle-i şebnem-rîz oldukça hicâb-âlûd (G 43/2)

Aşağıdaki beyitte yer alan “ebr-i berf” (G 76/1) tamlamasında karın buluta benzetilmesi de nadir görülen bir benzetmedir. Ayrıca tamlamanın içinde bulunduğu bütünlüğe tezât anlamı sağlaması sebk-i Hindî’yle örtüşmektedir. Ahın “mâr-ı âh” (G 86/2) tamlamasıyla yılanı benzetilmesi klasik şiirde pek görülen bir durum değildir. Benin tohuma benzetildiği “tohm-ı hâl” (G 143/3) tamlaması da yeni bir imaj oluşturmuştur. Bir sonraki beyitte geçen “ayağ-ı dâg” (G 153/3) tamlamasında yaranın kadehe benzetilmesi yenidir. “Hazef-i tevriye vü tecnîs” (G 289/8) tamlamasında tevriye ve tecnîsin [değersiz] çömlek kırıntısına benzetilmesi de yeni bir imajdır. Yine aşağıdaki rûbaide “huffâş-ı nücûm” (R 28) tamlamasıyla yıldızların yarasaya benzetilmesi orijinaldir.

Ten-i **kāfūr-ṭab‘umda**⁷ gönül pejmürde olmuşdur
Semenderdür ki **ebr-i berf** içinde mürde olmuşdur (G 76/1)

Mār-ı āha oldu ābisten şikest itme dilüm
Şāhbāzum ḥ̄ār baqma beyzadan şemşīr olur (G 86/2)

Gülşen-i rüyūnda **toḥm-ı ḥālden** feyyāz-ı küll
İki sünbül ḥāşıl itmiş zülf ü gīsūdur demiş (G 143/3)

Tābiş-i ‘aşq-ı şu‘le-pāş eyledi mü-be-mü teni
Bāde-i āteş ile pür oldu yine **ayağ-ı dāğ** (G 153/3)

Sözlerüm cevher-i mazmūn u ḥayāl oldu Fehīm
Neyleyem ben **ḥazef-i tevriye vü tecnīsi** (G 289/8)

Mātemgededür⁸ cihān u aña bir dāğ
Bir rengdedür hilāl-i ‘īd ü per-i zāğ
Pervānesi **ḥuffāş-ı nücūm** oldu Fehīm
Mehdür bu gāzā-ḥānede bir mürde çerāğ (R 28)

Aşağıdaki “gonca-i mihr ü meh” tamlamasında güneşin ve ayın goncaya benzetilmesi yenidir. Bir sonraki beyitte “Burāk-ı rif‘at” tamlamasında yükselişin Burak’a benzetilmesi farklıdır, “ri’fat-i Burāk” şeklinde olması gereken tamlama ters çevrilerek bir benzetme meydana getirilmiştir.

Ġonca-i mihr ü mehle tā ki bula
Zīb-i bākī bu gülşen-i fānī (K 17/100)
Çarḥ der kim **Burāk-ı rif‘atine**
‘Arş u kürsī iki rikāb itdüm (K 2/42)

Aşağıda yer alan “mevc-i şerer: kıvılcım dalgası” (G 57/1), “fevvāre-i şu‘le: ateş fıskiyesi” (G 76/4), “gerd-i nūr: ışık tozu” (TKB 1/5-2), “penbe-i mevc: dalga pamuğu”,

⁷ *kāfūr-ı ṭab‘umda*: Ü.

⁸ *yanmaqdadır*: Ü.

(TKB 1/8-4) “tohm-ı hâl: ben tohumu” (G 284/1) tamlamaları da somutun somuta benzetildiği Hint üslûbunu yansıtan tamlamalardır.

‘Uşşâk ki âh ile ğazâyı heves eyler

Mevc-i şererin cevher-i tîğ-i nefes eyler (G 57/1)

Olursa hûn ile dâğum n'ola **fevväre-i şu'le**

O mey engür-ı aḥker-pâreden efsürde olmuştur (G 76/4)

Çârübî-i tîre-dûd-ı dilden

Ḳıldum mehi **gerd-i nürdan** pāk (TKB 1/5-2)

Ol mey k'ide âteş ile peygār

Ger **penbe-i mevci** olsa cevşen (TKB 1/8-4)

Zülf ol ey ḥaṭ ejder-i mağrûra beñzet kendüni

Tohm-ı ḥâlin ḥıfz tâ-key mûra beñzet kendüni (G 284/1)

Aşağıdaki izâfet-i teşbîhiyyelerde müşebbehün bih önce müşebbeh sonra gelmiştir. İzâfet teşbîhlerinde önce müşebbeh sonra müşebbehün bih gelir. Bu durum alışılmış olandan farklıdır. “Bâde-i âteş: ateş şarabı” (G 153/3), “bister-i âteş: ateş döşegi, ateşten döşek, yatak” (G 79/4), tamlamaları da böyledir.

Tâbiş-i ‘aşk-ı şu'le-pâş eyledi mü-be-mü teni

Bâde-i âteş ile pür oldı yine ayağ-ı dâğ (G 153/3)

Tâbiş-i rüyuñdan ey gül çeşm-i bimāruñ gibi

Bister-i âteşde her bir mübtelā bitāb olur (G 79/4)

Aşağıdaki “Cibrîl-i ma'nî: mana Cebrail’i” (G 5/3), “Meryem-i nutk: konuşma Meryem’i” (G 3/3), “Hızr-ı hidâyet: hidayet Hızır’ı” (TKB 2/1-6), “Hızr-ı lutf: lütuf Hızır’ı” (K 7/55) soyut olan kavramın insana benzetilmesi farklı hayâllere kapı aralaması açısından önemlidir.

‘**Akl-ı kül**⁹ virdün beni **Cibril-i ma’nî** eyledün

Bezm-i kurb-ı aqdese lâyıķ nedim olmaķ bana (G 5/3)

Olmış dem-i cān-baħşuñ ile **Meryem-i nuḡkuñ**

Ābisten-i şad-nükte-i i’cāz-ı Mesīhā (G 3/3)

Hızr-ı hidāyet eylese ta’yin menzilüm

Hızr ile menzil ikisi de güm-sürāğ olur (TKB 2/1-6)

Bu tih-i ‘acz içinde **Hızr-ı luḡfuñ** reh-nümā eyle

Mesih-i himmetün gönder dil-i bīmāra dermāna (K 7/55)

1.1.1.1.5. İzâfet-i İstiarıyye

Bazı gramer kitaplarında izâfet-i i’tibariyye başlığı altında da incelen bir tamlama çeşididir ve bu, gerçekte tahsîs bildiren bir tamlamanın türüdür. İzâfet-i i’tibariyye denen tamlama gerçekte ihtisas ve özellikle istiâre türü tamlamalardan farklı değildir. Bu nedenle dilciler tamlamaları sınıflandırırken “tahsîsiyye” ve “i’tibariyye” diye bir ayrıma yer vermez; “tahsîsiyye”yi “mülkiyye”; “i’tibariyye”yi de “istiarıyye” olarak inceler (Şahinoğlu, 1997:93).

İzâfet-i istiarıyye, benzetilene ait ve lazım olan bir şeyin ismini, benzeyene izafe etmekten ibarettir ve buna vasıtalı tamlama da denir (Şahinoğlu, 1997:94).

Belâgate göre “izâfet-i istiarıyye” vasıtasıyla yapılan imgelerde benzeyen, benzetilenle bağlantılı bir hususla tamlanır. Benzetilenin kendisi silindiği için istiâre olur (Holbrook, 1996: 206). Böyle istiârelerin de bir kısmı “itibarî”dir; izâfet-i itibariyye imgedeki şeyleri, gerçek olmayan, kuramsal, öznel, şair tarafından ortaya konmuş olan bir dolayım ile bağlantılar (Holbrook, 1996: 207). İtibarî imgelerde müşahhas ve mücerred mefhumlar uzak ve yakın münasebetler göz önünde tutularak birbirlerine izafe edilebilmektedir (Timurtaş, 2019: 263). Başka bir deyişle klasik sonrası sebk-i Hindî’de sık kullanılan bu tür istiâre, şairlerin eline somutla soyut arasında olan bağlantıyı yoklayıp aradaki sınırı çiğneyebilecek bir alet vermiştir (Holbrook, 1996:207).

⁹ *Akl-ı kül*: Ü.

Osmanlı Türkçesinde izâfet-i beyâniyye, izâfet-i teşbîhiyye, izâfet-i istiariyye gibi adlarla anılan bu tamlamalarda tamlayanla tamlanan arasındaki benzetme unsurlarının akıl ve âdet bakımından mümkün olanları klasik dönemde de vardı. Fakat nadir olarak görüleni izâfet-i itibâriyye idi. İstiâreli tamlamalarda tamlayanla tamlanan arasındaki benzerlik bağlantısı şaire göre bir bağlantı, onun varsayımına dayanan bir ilgi ise o tür tamlamaya izâfet-i itibâriyye denir. Bu durumda biri soyut, diğeri somut iki kavramın veya kavramların aralarındaki uzak ve yakın ilgilerle tamlamalar oluşturulur. Böylesine bir ilgi kurma ise çok defa mübalâğaya dayanıyordu. Hint üslûbunu, aralarında akıl ve âdet yönünden ilgi bulunmayan, hatta biri soyut, diğeri somut iki varlığı varsayımlarla oluşturulan ilgilerle birbirine bağlamak, benzetmek suretiyle anlamlar oluşturmaktı diye tanımlamak mümkündür. Bu hareketin çıkış noktası da sık sık gulûv şeklini alan mübalâğa sanatıdır (Çavuşoğlu, 1986:15).

İstiariyye türü tamlamalar seb-k-i Hindî şiirinin orijinallik arayışını daha belirgin yansıtır.

Fehîm Dîvânı'nda izâfet-i istiariyyeler genellikle kapalı istiâre yoluyla yapılıyor. Muzaf olan kelime istiâre anlamını sağlıyor. Bu kelime insana ait bir özellik ise genellikle muzafun ileyh kişileştiriliyor. Özellikle muzaf ne kadar az duyulmuşsa istiârenin/oluşturulan hayalin özgünlüğü o nisbette artar. Bu da Hint üslûbu için elverişli bir zemin oluşturmaktadır. Bu tür tamlamalar orijinallik arayışındaki şair için farklı anlam imkânları sunmaktadır.

Aşağıda izâfet-i istiariyyeler vasıtasıyla kişileştirmeler yapılmıştır. Fehîm Dîvânı'ndaki orijinal izâfet ilişkisiyle yapılan istiârelerin büyük bir çoğunluğu teşhis sanatının oluşturulmasında kullanılmıştır. Buna göre “başını mihr ü mâhun” tamlamasında güneşin ve ayın başının ah kılıcıyla kesilmesi, “âbisten-i sad-mihr ü meh”de gönlün yüz ay ve güneşe hamile olması yeni hayâllerin istiâre vasıtasıyla teşekkül ettiğini gösteriyor.

Başını kes mihr ü mâhuñ Zülfikâr-ı âhla

Şaf-şikâf-ı düşmen ol mânend-i Haydar rûz u şeb (K 1/12)

Hâtırım **âbisten-i şad-mihr ü mehdür** gerçi kim

Eksük olmaz çeşm-i tûfân-zâdan **ahter**¹⁰ rûz u şeb (K 1/45)

Diğer bir tamlama olan “sofî-i Bircîs-nâm”da Bircis’in kadıya benzetilmesi olağandır fakat sofîye benzetilmesi yenidir. Gamzenin mahmur, uykulu, mest olması alışılmış olan yaklaşımlardır fakat “hem-hâbe-i gamze” tamlamasında gamzeyle uyuması farklıdır. “Şahs-ı sevâb: sevabın şahsı”, “gûş-ı sadef: sadefin kulağı”, klasik şiirde rastlayamayacağımız tamlamalardır. Bir başka istiâreli tamlama olan “bâğbân-ı gam”da gamın bağbana benzetilmesi orijinaldir.

Şevkuñ ile **şofî-i Bircîs-nâm**

İtdi şanem-güy u¹¹ ğazel-hân semâ‘ (K 3/13)

Çeşmini iden her gice **hem-h̄‘âbe-i ğamze**

Şeb-tâ-be-seher nâliš-i bîmârı ne bilsün (K 4/13)

‘Afv-i luţfuñdan günâhın **cürmünü**¹² eyler recâ

Âsitânuñda şevâbın kaşd ider **şahş-ı sevâb** (K 5/47)

Şehâb-ı mekrûmeti dür-nişâr-ı feyz oldı

‘Aceb mi **gûş-ı şadefde** bu deñlü pîrâye (K 8/17)

Benem ol **bâğbân-ı ğam** ki dâmânum degül ancağ

Girîbânum bile çâk oldı dest-i hâr-ı miñnetden (K 15/2)

“Şerm-i ma’nâ” tamlamasında mananın hemen anlaşılması, kendini göstermemesi, utanma gibi fiile bağlanarak daha önce görmediğimiz yaklaşım sergileniyor. Aslında sebk-i Hindî’deki anlamın kapalı olmasını “şerm-i ma’nâ” tabiri güzel bir şekilde karşılıyor. Utangaç olan mana herkese kendini göstermez. Bunun için çaba ve sabır gereklidir. Çünkü herhangi bir şair anlaşılmamak için bir şey yazmaz. Aynı beyit içinde geçen “der-âgûş-ı lafz: sözün kucağında” tamlamasında da lafız kişileştirilmiştir. Önceki terkiplerle düşünüldüğünde küçük bir çocuğun utandığında annesinin kucağına sığınmasını çağrıştıracak şekilde bir mazmun kullanıldığı görülür.

¹⁰ *ahker*: Ü.

¹¹ *şanem-güy-ı*: Ü.

¹² *cermini*: Ü.

Buna göre lafız annedir, onun çocuğu ise manadır. Lafız olmadan bir manaya ulaşamaz fakat asıl olan manadır, lafız bir anlam ifade ettiğinde değer kazanır.

Şerm-i ma'nā der-âgûş-ı lafzum¹³

Hâle-dâr itdi mäh-ı tãbânı (K 17/50)

Yukarıda üzerinde durduğumuz tamlamalar dışında “dest-be-dest-i niyâz u nâz” (TKB 2/5-3), “düğme-i gonca” (G 1/4), “âbisten-i âşûb” (G 12/6), “imâme-i subh” (G 32/4), “âgûş-ı hayâl” (G 54/7), “figân-ı ceres”, (G 57/5) “âgûş-ı giribân” (G 66/9), “kelle-i hürşîd” (G 100/7), “kisvet-i tâvûs” (G 102/2) “dem-i tîg” (G 131/2), “cân-ı sâgar” (G 140/3), dest-i âgûş (G 241/3), meşreb-i tab’ (K 2/17), sîne-i rîş (K 2/22) tamlamaları Hint üslûbunu yansıtan, kişileştirme bildiren diğer izâfet-i istiariyyelerdir.

Buraya kadar gördüğümüz istiâreli tamlamalar teşhis yapımında kullanılmıştır. Bütün izâfet-i istiariyyeler teşhis değildir. Aşağıda yer alan izâfet-i istiariyyeler kapalı istiâre yoluyla yapılmıştır. Buna göre “bûy-ı feyz: feyzin kokusu” (K 1/24), “bûy-ı nahvet: kibir kokusu” (K 15/22), “şerâr-ı katre: damlanın kıvılcımı” (TKB 1/8-7), “giribân-ı hayât: ömrün yakası” (G 77/1), “ceyb-i dil: gönlün yakası/cebi” (G 158/3), “zulmet-i semmûr: karanlık/siyah samur” (G 231/11) tamlamaları bu yolla yapılmıştır.

Didüm eflâke nedür bu mihr ü meh-nâm iki gül

Bûy-ı feyzi itmede dehri mu'aṭṭar rûz u şeb (K 1/24)

Ġurûrumdan degüldür vaḥşetüm gâyetde dâğam dâğ

Eşer yoğdur dilümde lâleāsâ **bûy-ı nahvetden** (K 15/22)

Hal-gerde **şerâr-ı katresinden**

Ġarḫ-âb-ı 'araḫ cebīn-i külḫan (TKB 1/8-7)

Figân kim câme-i 'ömrüm ḫabâ-yı ḫayret olmuşdur

Giribân-ı ḫayâtum çâk-ı dest-i firḫat olmuşdur (G 77/1)

Gülzârına cân ehlinüñ itmeñ beni teklîf

Çâk eylesün **ceyb-i dilüm** ḫâr-ı tekellûf (G 158/3)

¹³ Şerm-i ma'nâdur âgûş-ı lafzum: Ü.

Mihr-feşân ebrdür şanki şeb-i şadrdür

Zülf ü ruh-ı mehveşân **zulmet-i semmürdan** (G 231/11)

Aşağıdaki beyitte istiârenin yapılış şekli orijinaldir. Ahuyla cadu arasında doğrudan bir benzerlik ilişkisi yoktur. Ahunun gözleriyle, cadının büyüleyicilik özellikleri bir arada düşünülmüştür. İki açık istiâreyle orijinal bir tamlama yapılmıştır. Burada müstear olarak alınan kelime başka bir kelimeye benzetilmiş.

Çeşmüni vaşf eyleyüp sihr eylemiş mu'ciz Fehîm

Şekl-i efsûniyla bir **âhü-yı cādûdur** demiş (G 143/5)

Fehîm Dîvânı'nda çoğunlukla ikili tamlamalar kullanıldığı hâlde bu tamlamaların oranı klasik şairlerimize göre azdır. Çünkü divanda uzun tamlama sayısı klasik şairlere göre fazladır. İkili tamlamalar içinde özellikle izâfet-i istiariyye türü tamlamalar sebk-i Hindî'nin orijinal anlam dünyasını yansıtmaktadır. İzâfet-i itibariyye de denen bu tamlamalar şiir dilindeki klasik kalıpları kırarak bir anlam ilişkisine sahiptir. Bu da şiirin sebk-i Hindî'yle bireyselleştiğini gösterir. Bunun yanında izâfet-i teşbîhiyelerdeki anlam ilişkilerinde de orijinallik görülmektedir. Teşbîhlerdeki benzerlik yönünün hemen fark edilmemesi, teville ihtiyaç duyulması, itibarî ilgilerin kurulması anlamın giriftliğine yol açmıştır. Diğer izâfet ilişkilerinde (izâfet-i tahsîsiyye, izâfet-i beyâniyye) sebk-i Hindî özelliğini yansıtan örneklerin sayısı fazla değildir.

1.1.1.2. Sıfat Tamlamaları (Terkîb-i Vasfî)

İsimle sıfat arasında oluşan tamlamalar mevsufun sıfata izâfeti şeklinde tezahür eder ve izâfet-i vasfî adını alır (Şahinoğlu, 1997:94). Türkçe tamlamalarda önce sıfat sonra isim gelir. Farsça tamlamalarda ise önce isim sonra sıfat gelir.

Klasik Türk şiirinde Farsça sıfat terkipleri, Farsça isim terkipleriyle aynı yapıda olup sıfat terkiplerinde birinci unsur isim, ikinci unsur ise sıfattır. Farsça isim terkiplerinde olduğu gibi sıfat terkiplerinde de isim ile sıfat arasında izâfet kesresi bulunmaktadır. Farsçada sıfat terkipleri “vasfî izâfet, terkîb-i tavsîfî, terkîb-i vasfî” olarak isimlendirilmektedir (Belli, 2017:24).

Tamlayanı (muzafun ileyh) sıfat olan tamlamalardır. Sıfat tamlamaları Hint üslûbunun vasfedici özelliğiyle ilgilidir. Klasik olabilecek sıfat tamlamalarını bu başlık

altında incelemeyeceğiz. Sebk-i Hindî'yi yansıtan birkaç sıfat tamlaması örneği aşağıda yer almaktadır.

İsim (Tamlanan) + sıfat (tamlayan) = Sıfat tamlaması

Aşağıdaki tamlamada “zerre-i bî-cân: cansız zerre” tamlamasıyla cansız bir varlığın canlı gibi raks etmesiyle farklı bir hayâl yakalanmıştır. Bunun dışında “mıhr-i bî-nûr: nursuz güneş”, “katre-i âteşîn: ateşli damla” tamlamalarında tezada yer verilmesi Hint üslûbunun yenilik arayışına uymaktadır.

Şems-i hüdâ 'îsî-i şânî k'ider

Şevkı ile **zerre-i bî-cân** semâ' (K 3/16)

Egerçi ma'den-i elmâs-ı şeb-çerâgam hem

Bilür âyîneveş lik **mıhr-i bî-nûram** (K 14/4)

Bir **katre-i âteşîni** besdür

'Aql olsa eger hezâr hırmen (TKB 1/8-9)

Tarlan, özellikle 17. asırdan itibaren hususi duyguları estetik bir şekilde ifade edebilmek için dilin inceldiğini ve yoğunlaştığını söyler. Bunu sağlayabilmek için özellikle Farsça kurallara göre yapılmış birleşik sıfatlar kullanılır ki çoğunlukla bunlar üçüzlü olur. Şekve-pervâz-ı zenehdâh, teb-zedegân-ı humâr terkipleri gibi. Bu şekil terkiplerde ortaya gelen ve fiil unsurunu taşıyan ism-i fail, terkinin hareket unsurudur. Tamlamanın iki tarafına da gelebilen ve ileriki asırlarda peşlerine birçok mana ve çağrışımları bir püskül gibi sürükleyen kelimeler bu şekilde birleşince ne kadar kapsamlı ve geniş bir hayâl ve his âlemi yaratırlar (Tarlan, 1948: 223).

Ali Nihat Tarlan, Şehrî'nin mürekkep sıfatlarını değerlendirirken üç kelime içinde bazen ne kadar geniş bir duygu ve hayâl âlemine gidildiğini ve bunların bazen Servet-i Fünûn şairlerini geride bırakacak bir serbestliğe erdiğini görürüz, diyor (Tarlan, 1948: 227). Bu değerlendirme aslında Şehrî'nin şahsında Hint üslûbuyla ilgili bir tahlildir.

Fehîm Dîvânı'nda birleşik yapılar özellikle orijinal sıfat tamlaması kurmak için tercih edilmiştir. Sıfat tamlamalarının büyük bir çoğunluğu birleşik yapılar vasıtasıyla oluşturulmuştur. Birleşik yapıların kullanıldığı birçok beyitte sebk-i Hindî'nin özellikleri

bu yapıların sağladığı farklı anlam olanaklarından dolayı daha belirginleşmektedir. Bu yapılar üslûbun vasfedici tarafını daha bariz bir şekilde ortaya koymaktadır.

Yukarıda da belirtildiği gibi birleşik yapılarla yoğun bir şekilde sıfat tamlaması yapılmıştır. Bu bölümde bazıları incelenecek. Diğer örneklerin çoğu “Birleşik Yapılar” başlığı altında ele alınacak.

Aşağıdaki beyitte bulunan “büt-i tâze-belâ” tamlamasında birleşik bir yapı orijinal bir sıfat tamlaması meydana getirmiştir. Saç tellerinin düğüm düğüm olmasını anlatan “gîsû-yı girih-beste” tamlaması fazla rastlanan bir tamlama değildir. “Mest-i şeker-hâb” tamlaması da birleşik yapının verdiği imkânla oluşturulmuştur. Bu tamlamalar dikkat edilirse klasik şiirdeki mazmunların farklı yansıtılmasını sağlamıştır. “Büt-i tâze-belâ: taze belalı put/sevgili” tamlaması sevgilinin zulmünü anlatmak için kullanılmıştır. Sevgilinin büte benzetilmesi, onun cefalarının bela olması alışıldık bir durumdur. Fakat bu durum aşına olmadığımız bir bütünlük içinde veriliyor. Diğer beyitte geçen “gîsû-yı girih-beste” tamlaması saçların düğüm düğüm olmasını anlatıyor. Gîsû-yı girih ya da zülfi girih şeklinde klasik şiirde gördüğümüz tamlama burada beste kelimesiyle birleşik bir yapı oluşturarak farklılaşmıştır. Yine sevgilinin naz uykusuna yatması imgesi farklı bir şekilde verilmiştir. “Mest-i şeker-hâb: tatlı uykunun sarhoşu” tamlamasında mest kelimesiyle yetinilmemiş, “şeker-hâb” birleşik yapısıyla sıfat oluşturularak bu ilgisizlik hâli yakın anlamlı kelimelerle anlatılmıştır.

Zülfin o **büt-i tâze-belâ** itmede pâmâl

Nev-kâfir olan ‘izzet-i zünnârı ne bilsün (K 4/19)

Gîsû-yı girih-bestesini görmeyen âdem

Bir ‘uğde imiş nâfe-i Tâtâr’ı ne bilsün (K 4/20)

Gül-bister-i nâz üzre olan **mest-i şeker-hâb**

Telhî-i mezâk-ı dil-i bîdârı ne bilsün (K 4/12)

Aşağıdaki tamlamalarda da birleşik yapıyla sıfat tamlamaları oluşturulmuştur. Buradaki birleşik yapılar izâfet-i maktûp şeklindedir. Hint üslûbu şairlerinin niteleyici dil kullanmalarında bu izâfet ilişkisinin önemli bir payı vardır. Buna göre “endîşe-i hurşîd-nijâd: güneş tabiatlı fikirler, güneş gibi parlak düşünce”, “tufân-ı feyz-âsâr: sel taşkını

gibi etkili tufan/ şiddetli yağmur”, “nâvek-i elmâs-peykân: elmas temrenli ok”, “mâhî-i turfa-hilkat: garip tabiatlı balık” tamlamaları bu tarza göre meydana gelmiştir.

Yûsuf bilen **endîşe-i hürşîd-nijâdum**

Zü'l-vâkı'a-i seb'a-i seyyârî ne bilsün (K 4/27)

O deñlü itdi tuğyân kim nice **tûfân-i feyz-âşâr**

Süvâr oldı mişâl-i nâqa her yer mevc-i ğaltâna (K 7/7)

Hemişe bende eyler âzmâyîş tîr-i müjgânın

Nişân oldı dilüm ol **nâvek-i elmâs-peykâna** (K 7/51)

Ol **mâhî-i turfa-hilkatüz** kim

Deryâ içre şerâre-püşuz (G 122/5)

Aşağıda yer alan tamlamalarda birleşik yapıyı oluşturan öğelerden biri isim+ Farsça fiil kökü ile oluşturulmuş birleşik sıfat olması açısından üstteki tamlamalara göre farklılık arz etmektedir. Burada tamlayanda yer alan birleşik yapı yine muzaf olan kelimelerin vasfını bildirmektedir. Mesela “câm-ı ferah-zâ: ferahlık doğuran kadeh”, “serv-i şule-bâr: alev yağdıran servi”, “deryâ-yı âteş-hîz: ateş dalgalı deniz”, “penbe-i şule-nâk: alevli pamuk”, “atlas-ı gül-rîz: gül döken atlas” tamlamalarında tamlamanın ikinci tarafı kendinden önceki varlıkların niteliğini bildirmektedir.

Şun sâķî şahbâ devridür **câm-ı ferah-zâ** devridür

Eyyüb Pâşâ devridür olsun gönüllerden ğam 'adîm (K 6/8)

O **serv-i şule-bârı** ben nihâl-i Tûr'a beñzetdüm

Ki âteşler ola piçide hep evrâķ u ağsâna (K 7/29)

Tâbiş-i mey kim 'izâruñ surh-reng -âmîz ider

'Aks-i rüyuñ sâĝarı **deryâ-yı âteş-hîz** ider (G 53/3)

Dökmede bâda âh-ı dil **penbe-i şule-nâkini**

Oldı şukûfe rîhte geldi ħazân-ı bâĝ-ı dâĝ (G 153/4)

Bülbül-şifata dâĝ yeter **aţlas-ı gül-rîz**

Âlüde-i ten kisvet-i tævüs degüldür (G 102/2)

Aşağıdaki tamlamaların her iki yanının birleşik yapı olması vasfedici özelliğe Hint üslûbu şairlerinin ne kadar önem verdiklerini daha bariz bir şekilde ortaya koyuyor. Ayrıca bu yapıdaki tamlamalara klasik şiirde pek rastlanmaz. Bunlar sebki Hindî anlayışını yansıtan nadir görülen tamlamalardır.

Meh-peykerân-ı şeh-levend zerrîn-kemer müsgîn-kemend

Qahr ile ger sürse semend şad Qahramân olmaz ğarîm (K 6/6)

Rümhîn görüp eyler ecel rûh-ı ‘ādûsıyla cedel

K‘ey **kec-rev-i nâdir-maḥal** hâzâ sirâṭun mustekîm (K 6/13)

Fehîm, istiâre anlamını oluşturmak için daha önce görüldüğü gibi genellikle isim tamlamalarını tercih etmiştir ama nadiren de olsa sıfat tamlamalarını aşağıdaki örnekler gibi kullandığına rastlanır. Aşağıdaki “şule-i ser-keş: [göklere] yükselen, kontrol edilemez alev”, “şule-i seyyâle: akıcı ateş”, “ejder-i mağrûr: gururlu ejder” tamlamaları bu şekilde oluşturulmuştur.

Eşk-i germüm ki ola **kevkebe-baḥş**¹⁴-ı âteş

Aḥkeri **şu‘le-i ser-keş** şereri aḥker olur (G 84/2)

‘Unşûr-ı nârı eritdi germî-i tâb-ı hevâ

Şu‘le-i seyyâlesidür görinen yer yer şihâb (K 5/7)

Zülf ol ey ḥaṭ **ejder-i mağrûra** beñzet kendüni

Toḥm-ı ḥâlin ḥıfz tâ-key mûra beñzet kendüni (G 284/1)

Fehîm Dîvânı’nda sıfat tamlamalarında birleşik yapıların kullanılması şiiri geniş duygu ve hayal âlemine açarak anlamın yoğunlaşmasını sağlar. Ayrıca bu birleşik yapılar kalıpların kırılmasında, şiirin serbestliğe açık hâle gelmesinde etkili olmuştur. Divanda birleşik yapılar dışında oluşturulan sıfat tamlamaları da bulunmakla birlikte bunların sayısı nispeten daha azdır. Nadiren de olsa sıfat tamlamalarında izâfet-i istiariyye ilişkisinin bulunması bir farklılık göstergesidir.

¹⁴ kevkebe baḥş: Ü.

1.1.2. Uzun Tamlamalar (Tetâbu-ı İzâfat)

Hint üslûbu şairlerinin uzun tamlamaları yoğun bir şekilde kullanması onları klasik şairlerden ayıran özelliklerin başında gelmektedir. Kısa tamlamalar başlığı altında da belirttiğimiz gibi iki yüzer beytini incelediğimiz şairlerden Bâkî ve Şeyhülislam Yahya sebki Hindî şairi Fehîm'e göre uzun tamlamaları daha az kullanmışlardır. Bu şairlerin gazel ve kasidelerindeki ilk yüz beyte bakıldığında Fehîm'in 84 üçlü, 20 dördü, 3 beşli tamlama olmak üzere 107 uzun tamlama; Bâkî'nin 52 üçlü, 16 dördü tamlamayla 68 uzun tamlama; Şeyhülislam Yahya'nın 38 üçlü, 7 dördü tamlamayla 45 uzun tamlama kullandığı belirlendi. Bu verilere göre Fehîm uzun tamlamaları diğer klasik şairlere nazaran baskın bir şekilde fazla kullanmıştır. Bunun yanında klasik şairlerin ikisinin de incelenen beyitlerinde beşli tamlamalara yer vermediği, Fehîm'in ise 3 beşli tamlama kullandığı görüldü.

Tablo 3 Fehîm, Bâkî ve Ş. Yahyâ Divanlarındaki Gazel ve Kasidelerin İlk Yüz Beytinde Uzun Tamlamaların Sayısı

Fehîm			Bâkî			Ş. Yahyâ		
107			68			45		
Üçlü	Dördü	Beşli	Üçlü	Dördü	Beşli	Üçlü	Dördü	Beşli
84	20	3	52	16	-	38	7	-

Fehîm'in bütün divanını incelendiğinde 1311 üçlü, 276 dördü, 46 beşli, 2 altılı tamlamayla 1635 uzun tamlama kullandığı belirlendi.

Tablo 4 Fehîm-i Kadîm Divânı'ndaki Uzun Tamlamaların Sayısı

Fehîm-i Kadîm Divânı'ndaki Uzun Tamlamaların Sayısı			
1635			
Üçlü	Dördü	Beşli	Altılı
1311	276	46	2

Şahinoğlu, eşyayı ve şahısları belirlemek ve onların çok çeşitli özelliklerini göstermenin iki unsurlu bir tamlama çerçevesiyle sınırlı olmadığını söyler. Belirleyen kelimelere ilavede bulunmak ve bu yolla belirleme derecelerini daha da artırmak mümkündür. Belirleyenlerin sayısı ne kadar çok olursa belirlenen kelime daha sarih, açık

ve berrak bir hâle gelir, anlam bakımından netleşir (Şahinoğlu, 1997:459). Hint üslûbu için bunu söyleyemeyiz. Bu üslûpta tamlamaya katılan kelimeler anlamı netleştirmek yerine daha da bulanıklaştırır, girift hâle getirir. Dolayısıyla tamlamanın unsurları arasındaki bağı çözmek ve doğru anlama ulaşmak zorlaşır.

Bu başlık altında en az üç kelimededen oluşan tamlamaları inceleyeceğiz. Bu tamlamaların büyük çoğunluğu Farsça tamlama çok azı ise Farsça, Türkçe ve Arapça karma tamlamalardan oluşmaktadır.

İkili tamlamalar incelenirken bu tamlamalardan bazılarının Hint üslûbunun niteliklerini barındırdığı görüldü. Tamlamalardaki kelime sayısı arttıkça anlam derinliği artmaktadır. Yani iki kelimededen oluşan bir tamlamaya göre üç kelimeli bir tamlama, üç kelimeli bir tamlamaya göre dört kelimeli bir tamlamanın çağrışımının daha fazla olduğu söylenebilir. Bu, uzun tamlamaların hepsinin derin anlamlar ifade ettiğini göstermez. Uzun bir tamlama sıradan bir anlam da verebilir. Fakat Fehîm Dîvânı'nda uzun tamlamaların çoğunun derin anlamlar ifade ettiği görüldü.

Yenilik arayışındaki sebk-i Hindî şairlerinin klasik şairlere göre daha fazla uzun tamlama kullanması orijinali yakalama eğilimlerinden kaynaklanıyor. “Dûd-ı şem” alışılmış bir bağdaştırma fakat bu tamlamaya bir kelime daha ilave edildiğinde “dûd-ı şem’-i kalb” (G 217/6) tamlamasında olduğu gibi alışılmışın dışına çıkabilmektedir. Tabi ki bu uzun tamlamalarla alışılmış bağdaştırma kurulamayacağı anlamına gelmiyor. Fakat şiir dilinde özellikle klasik şiirde, alışılmamış bağdaştırmaların kullanılması daha yoğundur. Bu durum sebk-i Hindî söz konusu olduğunda daha da artmaktadır.

Hint üslûbunda iç içe geçen hayâl halkalarının meydana getirilmesinde kanaatimizce uzun tamlamalar önemli bir görev üstleniyor. Tamlamaya eklenen her bir sözcük yeni bir hayâl halkasının kapısını açıyor. Böylece bu üslûbu tercih eden şairlerin övünç kaynağı olan “bikr-i mazmun”lar ortaya çıkıyor.

Sebk-i Hindî şiirinde uzun tamlamaların kullanılması sözden ziyade anlama önem verildiğini gösterir. Fakat tamlamaların uzaması sözün de uzadığını göstermez. Uzun bir tamlama birkaç cümle ile ifade edilebilecek bir anlamı birkaç kelimeye sıkıştırır. Bu da sözün daha veciz bir şekilde ifade edilmesini sağlar, anlamı yoğunlaştırır. Anlam yoğunlaşınca sözde giriftlik artar. Şair uzun tamlamalar kullanarak yeni hayalleri

alışılmamış bir şekilde sunma imkânına kavuşur. Uzun tamlamaların şiire getirdiği bir diğer yenilik şiiri itibarî imajlara açık hâle getirmesidir. Böylece şiirin bireyselleşmesi sağlanmış olur. Bu da klasik kalıpların esnetilmesine ya da değiştirilmesine yol açar.

1.1.2.1. İsim Tamlamaları

1.1.2.1.1. Üç Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar

Üç kelimeyle kurulmuş tamlamalarda üç unsuru da isim olanlar öncelikle değerlendirilecek. Bu tamlamalardaki izâfet ilişkisi aşağıdaki gibidir.

İsim + isim + isim = İsim tamlaması

Üç kelimeyle kurulmuş tamlamalarda Hint üslûbunu yansıtan izâfet-i mülkiye şeklinde olan tamlamalar diğer tamlamalara göre azdır. Aşağıdaki “lerziş-dih-i cân-ı Hızır u İsa: Hızır ile İsa'nın ruhunu titreten/ korku salan” tamlamasında telmih ve tezât yoluyla farklı bir imaj oluşmuştur.

Ey hançer-i çeşm-i hûn-feşânuñ

Lerziş-dih-i cân-ı Hızır u 'İsâ (TKB 3/1-3)

Üç kelimeyle kurulan tamlamalarda izâfet-i beyâniyye ilişkisi nadiren de olsa görülmektedir. Aşağıdaki beyitte “kirm-i pîle-i fakram: Yoksulluk ipek böceğiyim.” tamlamasında bu ilişki vardır.

Râst **kirm-i pîle-i fakram** ki bî-sâmân u zâd¹⁵

Nice demdür halveti¹⁶-i hırğa-i peşmîneyem (G 213/2)

Aşağıda üç kelimeyle oluşturulmuş tamlamalarda izâfet-i tahsîsiye olanlar çok orijinal gözükme de daha önceki metinlerde pek görülen tamlamalar değildir. Bu tamlamalar **tahsîsiyye+tahsîsiyye** metoduyla yapılmıştır. Buna göre “şâhçe-i nahl-i tecellî” (G 47/2), “kebûter-i harem-i aşk”(G 65/8), “gül-i subh-ı vatan” (G 77/10), “hûn-ı sirişk-i gurbet” (G 77/10), “mevrid-i sihr-i helâl” (G 81/7), “merkez-i mîm-i murâd” (G 136/2), “Mirrîh-i cihân-ı fitne” (G 128/2), “eczâ-yı bâd-ı subhgeh” (G 195/4), “sermâye-

¹⁵ *pîle-fakram ki bî-ser ü sâmân u zâd*: Ü.

¹⁶ *halveti*: Ü.

i safâ-yı dil” (G 132/8), “dîdebân-ı meta-ı râz” (G 221/3), “nükte-i çeşm-i bütân” (K 12/3), “mîzân-ı tab-ı kec-‘ayarân” (K 15/31), “nağme-senc-i vâsf-ı nevrûz” (G 192/5), “ayağ-ı mâh-ı gerdûn” (G 283/6), “ukde-güşâyende-i hutut-ı cebîn” (G 105/6), “sad-pertev-i âteş-i tecellâ” (TKB 3/1-2), “âteş-endâz-ı dil-i pervâne” (G 78/3), “‘azm-i pervâz-ı gurûr”(G 180/4), ma’reke-sâz-ı müje-i hûbân (G 131/2) tamlamaları böyledir.

Aşağıdaki üçlü tamlamalarda ise benzetme ilgisi vardır. Tamlamalar **tahsîsiyye+ teşbîhiyye** yoluyla yapılmıştır. Bu tamlamalarla “müsâfir-i ‘ummân-ı gurbet”te (G 132/1) gurbet engin bir denize, “berk-i sehâb-ı âh”ta (G 136/4) ah bulata, “sahâ-i gülzâr-ı ‘adem”de (G 197/7) yokluk gül bahçesine, “dûd-ı şem-i kalb”de (G 217/6) kalp muma, “tengnâ-yı kal’a-yı akl”da (G 68/2) akıl kaleye, “âşiyân-sâz-ı gülbün-i lafz”da (G 97/3) söz fidana, “‘andelîb-i bahâr-ı ma’nî”de (G 97/3) mana bahara, “nevâ-yı tûtî-i çeng”de (G 191/5) çeng papağana, “nâhûdâ-yı zevrak-ı mihr”de (K 14/16) güneş kayığa, “yed-i tabîb-i ecel”de (K 14/20) ecel tabibe, “seyr-i büstân-ı sa’adet”te (K 15/6) saadet bostana benzetilmiştir.

Bu üçlü tamlamalara dikkat edilirse üçüncü kelime müşebbeh, ikinci kelime müşebbehün bihtir. Birinci kelimeyse ikinci kelimeye tahsîsiyye yoluyla bağlanmıştır. Burada durumu asıl anlatılmak istenen son kelimedir. Diğer iki kelime onun hâliyle ilgili bize izlenim sunuyor.

Tamlamalarla yapılan bu benzetmelere dikkatle bakılırsa yeni oldukları anlaşılır. Klasik şiirde gurbetin denize, ahın buluta, nasipsizliğin düğüme, yokluğun gül bahçesine, kalbin muma, nefesin muma, aklın kaleye, sözün fidana, mananın bahara, çengin papağana, güneşin kayığa, ecelin tabibe, saadetin bostana benzetildiği pek görülmez.

Bu değerlendirmelerden sonra akla şu soru gelebilir. Peki sebk-i Hindî şairleri ortak mazmunlar mı kullanmışlardır? Nisbeten böyle olduğu söylenebilir fakat klasik şairler kadar benzer mazmunları kullanmamışlardır. Holbrook, klasik imgenin çözülmesini Hint üslûbunun yoğunlaşmasına bağlar (Holbrook, 1995: 68). Klasik imge değişince hayâller değişiyor, şiir daha fazla bireyselleşiyor. Bu, klasik şiirden kopma anlamına gelmiyor. Ama şiirin yeni bir mecraya girdiğini gösteriyor. Bundan dolayı sebk-i Hindî Türk şiirinde bireyselleşmenin ilk merhalesidir, denebilir. Nitekim halk şiirinin ve klasik şiirin kendilerine mahsus mazmunları vardı. Bu mazmunlar sebk-i Hindî’yle beraber değişir.

Hint üslûbunda klasik bir mazmun alışlagelmiş özelliğinden bazı sapmalarla farklılaşabiliyor. Yukarıdaki örneklere bakıldığında bu değişiklik gözlemlenebilir.

Sebk-i Hindî şairleri mazmunları değiştirirken sadece uzun tamlamalardan yararlanmıyorlar, kısa tamlamalarla da değişik hayâl dünyalarının peşinden gidiyorlardı. Özellikle şiirde birleşik yapıları kullanarak, aralarında izâfet ilişkisi bulunan kelimelere teşbîhî ve istiarî anlamlar yükleyerek, hatta tahsîsiyye ilişkisi bulunan kelimeleri alışılmışın dışında bir araya getirerek alışılmış hayâl kalıplarının birçoğunu geride bırakıyorlardı.

Aşağıdaki tamlamalar da teşbîh yoluyla yapılmış Hint üslûbunu yansıtan yapılardır. Burada yer alan “mâhir-i ‘ilm-i gam u hüzn: tasa ve keder ilminin uzmanı” (K 12/9), “ser-fürû-dâşte-i haclet-i ilzâm: münazarada bir tarafın susmaya mecbur olmasının utancına baş eğip itaat eden” (K 12/9), “hurşîd-i sipihr-i iftihâr: övünme göğünün güneşi” (TKB 3/7-1), “pertev-i mehtâb-ı gül: gül mehtabının ışığı” (G 78/3), “mâh-ı sipihr-i tali: talih göğünün ayı” (G 90/3), “cevher-i tîg-i nefes: nefes kılıcının üzerindeki hareler/menevişler” (G 57/1), “kebûter-i harem-i ‘aşk: aşk hareminin/kutsal bölgesinin güvercini” (G 65/8) tamlamalarında orijinal teşbîhler kullanılmıştır.

Mâhir-i ‘ilm-i gam u hüzn benem bu tîmâr

Ser-fürû-dâşte-i haclet-i ilzâmumdur (K 12/9)

Tâ zerre-i hâk-i pây-ı yâram

Hurşîd-i sipihr-i iftihâram (TKB 3/7-1)

Cür‘a-rîzûz **pertev-i mehtâb-ı gülde** reşkden

Âteş-endâz-ı dil-i pervâne yüz nevrûzdur (G 78/3)

Ref-i niķâb-ı çihre-i ümmîdi görmezüz

Mâh-ı sipihr-i tîli‘ümüz hâle-ķîz olur (G 90/3)

‘Uşşâķ ki âh ile ğazâyı heves eyler

Mevc-i şererin cevher-i tîg-i nefes eyler (G 57/1)

Kebûter-i harem-i ‘aşk u kündedür pâyım

Revâ mîdur ola âzâdeye revâ zencîr (G 65/8)

Aşağıdaki üçlü tamlamalarda **izâfet-i istiariyye** ilişkisi vardır. Buradaki çâk-ı dest-i firkat” tamlamasında ayrılık eli olan bir şeye benzetilmiştir. “Duhân-ı mürde-çerâğ-ı dem” dem derken söz kastediliyor, o da çerağa benzetiliyor, çerâğ da söylenmiyor onun sönmüş olma özelliği söyleniyor. Bundan dolayı kapalı istiâre yapılmıştır. Yine “siyâh-sâz-i ruhsâr-ı mâh: ayın yanağını siyaha boyama” tamlamasında bir istiâre vardır. Buradaki üç tamlama **tahsîsiyye + istiariyye** yöntemiyle yapılmıştır.

Fiğân kim câme-i ‘ömrüm kabâ-yı hayret olmuşdur

Giribân-ı hayâtum **çâk-ı dest-i firkat** olmuşdur (G 77/1)

Duhân-ı mürde-çerâğ-ı demünle ey nâşih

Fehîm'i itdi sözüñ bî-dimâğ yetmez mi (G 286/6)

Haç-ı bütânı añup dūd-ı âh ile her şeb

Siyâh-sâzi-i ruhsâr-ı mâhdur kârüm (G 216/2)

Bir sonraki beyitte geçen “şu’le-i reng-i hicâb” tamlamasında hicap rengi olan bir şeye benzetilmiştir. Ayrıca rengin alevi ifadesi de ayrı bir istiâredir. Bu imaj insanın utandığı zaman yüzünün kızarması ile ilgilidir. Yani utanmanın rengi kırmızıdır. Kırmızı renk de alevin rengidir. “Küsûf-ı ‘ukde-i hırmân” tamlamasıyla mahrumiyet ukdesi olan yani yörüngesindeki burçlar kuşağında mıntıkası bulunan bir gezegene benzetilmiş, ayrıca küsûf özelliği verilerek tutulmuş güneşe benzetilmiştir. Bu tamlamaların oluşturulmasında çok nadir görülen **istiariyye+istiariyye** sistemi kullanılmıştır.

Çatre çatre hüy degül berg-i gülinden mevc-zen

Şebnemâsâ âb oldu **şu’le-i reng-i hicâb** (K 5/22)

Oldı **küsûf-ı ‘ukde-i hırmân** ile gönül

Hurşîd-i nür-bâhte-i âsumân-ı ye’s (G 136/5)

Aşağıdaki beyitte geçen “târ u pūd-ı siyâhî-i şeb” tamlamasında gecenin karanlığı atkı ve çözümlü iplikleri olan bir kumaşa benzetilmiştir. Burada **istiariyye+tahsîsiyye** şeklinde bir yapı kullanılmıştır.

Târ u pūd-ı siyâhî-i şebden

Çihre-i bahtuma niğâb itdüm (K 2/6)

Aşağıda son unsuru sıfat olan tamlamaları inceleyeceğiz.

İsim + isim + Sıfat = İsim Tamlaması

Tamlamanın son unsurunun sıfat olduğu aşağıdaki tamlamalarda orijinalliği sağlayan çoğunlukla birleşik yapılardır. Birleşik yapılar bu beyitlerde sıfat olarak kullanılmıştır. Buradaki birleşik yapılar genellikle sebki Hindî'nin çok yararladığı izâfet-i mahlûp yoluyla oluşturulmuştur. Fehîm Dîvânı'nda da bunun birçok örneğine yer verilmiştir. Bu tamlamalardaki izâfet ilişkisi **tahsîsiyye+sıfat** şeklindedir. Buna göre “katre-i hûn-ı dil-âteşnâk: ateşli gönlün kan damlası” (G 128/3), “nâhudâ-yı yem-i belâ-mevc: bela dalgalı denizin kaptanı” (G 204/6), “dil-i Mecnûn-ı perişân-rev-i vahşî-tab: vahşi tabiatlı, perişan gidişli Mecnun'un gönlü”, “âhû-yı çeşm-i gazâlî-nigehân: ceren bakışlı göz ceylanı” (K 12/6), “humâr-ı çeşm-i siyeh-mest: körkütük sarhoş olan gözlerin baygınlığı” (K 13/12), “şeker-rîz-i leb-i şîrîn-fezây: tatlılığı arttıran dudaktan şeker saçan” (G 191/5), “dîvâne-i deşt-i cünûn-peymûde: delilik çölünde dolaşan divane” (G 68/2), “mizân-ı tab'-ı kec-ayârân: ayanı bozuk [şairlik] yeteneği terazisi” (K 15/31) tamlamalarında sondan başa bir sıra izlediğimizde sıfat kendinden önceki ismi niteliyor, bundan sonraki isimler arasında tahsîs ilişkisi vardır. Bu tamlamalar nadir rastlanan bağdaştırmalardır.

Külhan-ı düzağ gibi deryâyı ahker-zâd ider

Düşse kemter **katre-i hûn-ı dil-âteşnâkümüz** (G 128/3)

Nâhudâ-yı yem-i belâ-mevcem

Bîm-i girdâb n'iydügin bilmem (G 204/6)

Dil-i Mecnûn-ı perişân-rev ü vahşî-tab'am

Âhû-yı çeşm-i gazâlî-nigehân râmumdur (K 12/6)

Cellâd-ı gamzesi olalı rûze-dâr-ı hûn

İtmiş **humâr-ı çeşm-i siyeh-mestini** harâb (K 13/12)

Yeter muṭrıb nevâ -yı tûṭî-i çeng

Şeker-rîz-i leb-i şîrîn-fezây ol (G 191/5)

Tengnâ-yı al'a-i 'aql içre olmaz ehr-bend
Dil ki bir d v ne-i det-i c n n-peym ded r (G 68/2)

Ne  re eylemez m z n-ı ab'-ı kec-'ay r n fark
ıy s-ı vezn-i e'arı sel setle rek ketden (K 15/31)

Aşağıdaki beyitte geçen ‘h r-ı v di-i t ze: taze vadinin dikenini’ tamlamasında yukarıdaki birleşik yapılardan farklı olarak basit bir sıfat kullanılmıştır. Tamlama alt dizedeki m ebbehin müşebbehün bihidir.

Olmada **h r-ı v di-i t ze**

at-ı alt-ı kel m-ı d v n  (K 17/59)

Aaıda yer alan ‘d d-ı dil-i p r-er r: Çok kıvılcımlı gönlün dumanı’ tamlamasında gönlün sıfatı olan çok kıvılcımlı kelimesi ve duman kelimesi ateşin özelliğidir, dolayısıyla isti reli bir kullanım vardır. Aslında ‘d d-ı dil’ klasik şiirde çok kullanılan bir tamlamadır. Tamlamaya sıfat eklenmesiyle yeni bir badatırma elde edilmiştir. Bir sonraki beyitte geçen ‘ceyb-i gül-i h nd n: en g l n cebi’ tamlamasında da hem ‘hand n’ sıfatı hem ‘ceyb’ kelimesi g l n isti reli kullanılmasını sağlamıştır. Bu şekilde iki kelimenin de isti reli kullanımı nadirdir. Diğer beyitteki ‘har b-ı gamze-i  h: iveli s zɡ n bakışın harabı’ tamlamasında da benzer bir kullanım vardır. ‘Har b-ender-har b-ı nergis-i fett n: g n lelen g z n [akıyla] perperıan olan’ tamlamasında nergis kelimesinde açık isti re vardır fakat bu tamlamayla elde edilmiş bir isti re değildir. Açık isti re genellikle iz fetle yapılmaz. Buradaki tamlamalar **istiariyye+sıfat** eklinde yapılmıştır. ‘Ceyb-i gül-i h nd n’da farklı bir kullanım görülmektedir.

D d-ı dil-i p r-er rum it seyr

Ey  lib-i ergav n-ı ateş (TCB 1/6-3)

Nad-i   r-ı dem-i ' s -i r h-efz yı

Yine vaz' eyledi **ceyb-i gül-i h nd na** ab  (G 1/2)

Nedür bu k vi-i nı-i 'it b-ı gamze-i  h

Cih n cih n dili itd n **har b-ı gamze-i  h** (G 37/1)

Yıkılmam zür-ı keyf-i meyle kim hayrānuñam sākī

Harāb-ender-harāb-ı nergis-i fettānuñam sākī (G 283/1)

Aşağıdaki üçlü isim tamlamaları üstlerinde yer alan sisteme göre meydana getirilmiştir.

İsim + sıfat + isim = İsim Tamlaması

Aşağıdaki beyitlerde geçen “gird-bād-ı bâdiye-gerdân-ı gurbet: gurbet çöllerinde dolaşan hortum/çevrinti,” “murgân-ı şerer-hârân-ı âteş: ateş kıvılcımlarıyla beslenen/kıvılcımı yiyen kuşlar”, “çârûbî-i tîre-dûd-ı dil: gönlün koyu dumanının süpürgesi” tamlamalarında sıfat birleşik yapıyla meydana getirilmiştir.

Geh mevcveş müsâfir-i ‘ummân-ı gurbetüz

Geh **gird-bād-ı bâdiye-gerdân-ı gurbetüz** (G 132/1)

Her şâhını âşiyâne itmiş

Murgân-ı şerer-hârân-ı âteş (TCB 1/6-4)

Çârûbî-i tîre-dûd-ı dilden

Kıldum mehi gerd-i nürdan pāk (TCB 1/5-2)

Aşağıdaki tamlamalar Farsça-Türkçe karışık tamlamalardır. Bunlardan “nâme-i a’ mâlini halkuñ: halkın amel defteri” (G 207/6), “destâr-ı kebûdın feleküñ: feleğin mavi renkli sarığı” (G 197/3), “dest-i nigâhunda senüñ: senin bakışının elinde” (G 12/5) tamlamalarında devrik bir yapı kullanılmıştır. Tamlayan olan tek kelime Türkçe tamlayan ekini alıp Farsça tamlamayla bir araya gelmiştir. “Destâr-ı kebûdın feleküñ”, “dest-i nigâhunda senüñ” tamlamalarında istiâreli bir kullanım vardır.

Nâme-i a’ mâlini halkuñ perişân it Hudâ

Hem su’âlât-ı kıyâmet hem cevâb-ı maşşerem (G 207/6)

Destâr-ı kebûdın feleküñ itmege pāmâl

Mevkûf-ı kemîn neşve-i peymâne-i ‘aşşam (G 197/3)

Rüz-ı maşşer bulunur **dest-i nigâhuñda senüñ**

Nâme-i mazleme-i hûn-ı şehîdân-ı kazâ (G 12/5)

Aşağıdaki “pîr-i sipihrûn ceybi: yaşlı feleğin cebi” (K 1/20), “tohm-ı şerârun eseri: kıvılcım tohumunun eseri” (G 84/3), “meh-i ‘âşık-firîbün ahd ü peymânın: sevdalıları aldatan sevgilinin yemini” (G 182/3) tamlamalarında tamlayan Farsça bir tamlamadır. Fakat bu tamlayan Türkçe tamlayan eki alarak kendisinden sonraki kelimeye Türkçe tamlama sistemiyle bağlanmıştır. Bu tamlamaların ilkinde sipihre pîr demek ve ona bir cep isnat etmek suretiyle aynı tamlama içinde iki istiâreli nadir bir üslûp özelliğine yer verilmiştir. Diğer beyitte geçen şerârın tohuma benzetilmesi de ayrı bir istareli tamlamadır. Bunlardan sonra gelen tamlamada birleşik yapı sıfat görevindedir. Aralarında atıf ilişkisi bulunan kelimeler ise tamlanandır.

Mihr ü mehden şanma feyz-i hâk-i pâyıdur anuñ

Kim olur **pîr-i sipihrûn ceybi** pür-zer rûz u şeb (K 1/20)

Hîâr bakma dile berķ-efgen-i şad-hırmendür

Kemterin **tohm-ı şerârûn**¹⁷ eseri aķker olur (G 84/3)

Va‘de-i vaşl itmeden evvel hılâfın şartı ider

Ol **meh-i ‘âşık-firîbün ‘ahd ü peymânın** görün (G 182/3)

Aşağıdaki “Kays’uñ dil-i pür-dâğı: Kays’ın çok yanmış gönlü” tamlamasında tek kelimedenden oluşan tamlayan, ilgi ekini (tamlayan eki) alarak Farsça bir tamlamaya bağlanmıştır.

İtme pāmāl ki **Ķays’uñ dil-i pür-dâğıdur**

Ķonca-i lâle-i pejmürde-i şahrâ-yı cünün (G 243/3)

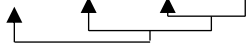
1.1.2.1.2. Dört Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar

Dört kelimeyle oluşmuş isim tamlamalarında bütün kelimeler isim (isim+ isim+ isim+ isim) olabilir. Bunun dışında “isim + isim+ isim+ sıfat”, “isim +isim+ sıfat+ isim”, “isim+ sıfat+ isim+ isim”, “isim + isim+ sıfat+ sıfat”, “isim +sıfat +isim +sıfat” tarzında yapılar da vardır.

Dört kelimedenden oluşan bazı Farsça isim tamlamaları aşağıdaki gibi birbirine bağlanırlar.

¹⁷ şerârûn: Ü.

İsim+isim+isim+isim= İsim tamlaması



Hint üslûbunda dört kelimeyle oluşturulmuş tamlamalarda orijinallik daha da artmaktadır. Aslında tamlamadaki kelime sayısı arttığında klasik şiir de olsa şiir dilinin ifade imkânlarından dolayı özgünlük olacaktır. Fakat klasik şairler sebk-i Hindî şairlerine nazaran uzun tamlamaları az kullanmışlardır. Dolayısıyla uzun tamlamalar Hint tarzının belirgin özelliklerinden biridir. Bu üslûbun şairlerini uzun tamlama kullanmaya sevk eden, daha önce söylenmeyen bir anlama ulaşma isteğidir. Anlam yeni olunca alışılmıştan farklı olduğu için kavranması güçleşecektir. Özellikle tamlamanın halkaları arasında irtibatı çözmek ikili tamlamalara göre zordur. Bu da Hint üslûbunun anlaşılmasının meşakkatli olması gibi yaygın bir kanaatin oluşmasının nedenlerindedir

Fehîm Dîvânı'nda geçen “müsvedde-i mecmû'a-ı esrâr-ı füsûn” (G 73/5), “râh-ber-i vâdi-i erbâb-ı cünûn” (G 121/1), “bâr-ı nihâl-i ehl-i dil” (G 141/3), “mülk-i dil-i ehl-i niyâz” (G 160/2), “tâbiş-i harâret-i mihr-i hezâr” (G 195/4), “âsûde-dil-i gûşe-i kâşâne-i aşk” (G 197/7), “beste-i silsile-i rişte-i zünnâr” (G 200/2), “secde-i teslîm-i i'câz-ı Mesîhâ” (G 203/2), “ümîd-i hestî-i mülk-i beğâ” (G 205/7), “kıymet-i bûs-ı leb-i cânân” (G 272/4), “nîm-çîn-i gazab-ı ebrû-yı cânân” (G 62/7), “tahsîl-sâz-ı mâye-i hırmân-ı gurbet” (G 132/8), “gark-ı mevc-i hûy-ı hicâb” (K 2/46), “zahm-ğor-ı nevk-i nâhun-ı mûr” (K 14/8), “tîz-âb-i kufl-ı genc-i imsâk” (TCB 1/5-4), “ma'nâ-yı rumûz-ı lafz-ı gavgâ” (TKB 3/1-1), “zerre-i hâk-i pây-ı yâr” (TKB 3/7-3), efkâr-ı hayâl-i ruh u pîşâni-i cânân (G 215/5) tamlamaları izâfet-i tahsîsiyye yoluyla oluşturulmuştur. Bu tamlamalarda **tahsîsiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye** sistemi uygulanmıştır.

Aşağıdaki tamlamalarda **tahsîsiyye+ tahsîsiyye+ teşbîhiyye** izâfet ilişkisiyle “sûz-ı duhân-ı ejder-i âh” (G 15/5), gül-berg-i gül-i gülşen-i râz” (TKB 4/1-2), “mîh-i der-i hâne-i dîde” (G 47/5) “sayyad-ı fezâ-yı deşt-i mihnet” (G 99/4), “dâm-ı murg-ı dûd-ı gam” (G 99/4), “pervâne-i gerd-i çırâğ-ı sîne” (G 126/1), “gevher-i sadef-i bahr-ı subh” (G 195/2), “atşân-ı leb-i kevser-i şehâdet”, (TCB 1/12-2) “hayrân-ı kâr-ı gamze-i cellâd-kâr” (G 230/2) tamlamaları yapılmıştır.

Aşağıdaki tamlamalarda **tahsîsiyye+ teşbîhiyye +tahsîsiyye** şeklinde bir izâfet ilişkisi kullanılmıştır. Bunlar, “revgan-ı kandîl-i dâğ-ı sîne” (G 126/1), “şu'le-i hurşîd-i

kahr-ı padişâhî” (K 5/28), sadâ-yı top-ı âh-ı ‘âşık” (K 7/30), “keyf-i mey-i ızdırâb-ı gam” (TCB 1/7-6), “rişte-i hatt-ı şu’â’-ı basar” (K 12/7), “**rüsûm-kâr**¹⁸-ı tılısm-ı kelâm-ı dil” (G 81/7), ““andelîb-i gülşen-i şâm-ı garîbân” (G 77/10), “mest-i mey-i nahvet-i nâz” (TKB 4/1-1), “bârika-i hırmen-i zühd-i zühhâd” (G 38/3), “deryûzeger-i mâye-i pîrâye-i hüsnün” (G 181/3) tamlamalarıdır.

Aşağıdaki tamlamalar **tahsîsiye+tahsîsiye+istiariyye** sistemiyle kurulmuştur. Bunlardan “ref”-i nikâb-ı çihre-i ümmîd”de (G 90/3), ümmîd çehresi olan bir şeye, “dûd-ı ‘ûd-ı ‘abîr-i ahlâk”ta (K 2/35), ahlâk kokusu olan bir şeye benzetilmiştir. Diğer kelimeler arasında tahsîs ilişkisi vardır.

Aşağıda **istiariyye+tahsîsiye+tahsîsiye** sistemiyle “âbisten-i sad-nükte-i i’câz-ı Mesîhâ” (G 3/3), “mey-i hûn-âb-ı çeşm-i ‘âşık” (G 52/4), “nüsha-i âyîne-i feyz-i ezel” (G 94/5), “haclegâh-ı perde-i çeşm-i hayâ” (G 225/2) tamlamalar yapılmıştır.

Aşağıda **tahsîsiye+istiariyye+tahsîsiye** ilişkisiyle “gül-güne-zen-i çihre-i berg-i semen: yasemin yaprağının yüzünü gül rengine döndüren/kızartan” (G 55/2) tamlaması yapılmıştır.

İtdükçe gülistâna güzer ‘aks-i cemâli

Gülgüne-zen-i çihre-i berg-i semen eyler (G 55/2)

Aşağıda **tahsîsiye+istiariyye+teşbîhiyye** yoluyla “zahm-zen-i sîne-i şemşîr-i kazâ: kaza kılıcının yüreğini yaralayan/ yüreğinde yaralar açan” (G 38/2) tamlaması yapılmıştır. Burada aynı tamlama içerisinde hem istiariyye hem teşbîhiyye tamlamaların kullanılması çok fazla rastlanan bir durum değildir.

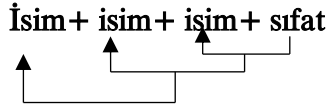
Ne nigh **zahm-zen-i sîne-i şemşîr-i kazâ**

Ne nigh dâğ-ı dil-i cevher-i tîğ-i cellâd (G 38/2)

Aşağıdaki sistemle oluşturulmuş isim tamlamalarında son kelime sıfattır. Bu sıfat bazen birleşik bir yapı içinde, bazen de tek bir sıfatla kendinden önceki ismi niteliyor. Tamlamalar **tahsîsiye+ tahsîsiye+ sıfat** şeklinde yapılmıştır. Bu sistemi “âsâr-ı gerdiş-i felek-i dîn” (G 136/2), “sâkî-i bezm-i âlem-i kudsi” (G 167/3), “nûr-ı mihr-i hüsn-i şu’le-sûz” (G 183/3), (G 183/3), “çerâğ-ı harem-i meclis-i kudsi” (G 215/3), “lâle-i deşt-

¹⁸ *rüsûm-ı kâr*: Ü.

i cünûn-ı za'ferân-hâsiyyet" (G 217/5), "mevkûf-ı lutf-ı gamze-i pinhân" (G 283/3) tamlamalarında görebiliriz.



Aşağıdaki tamlamalarda yine son kelime sıfattır. Bu tamlamalarda istiarîyye ilişkisi vardır. Bunlar "silsile-zâd-ı harîm-i zülf-i dırâz: uzun zülfün hareminin zincirinden doğmuş" (G 65/2), "perde-i çeşm-i bütân-ı şüh: işveli put gibi güzellerin gözünün perdesi" (G 128/2), "zahm-ı çeşm-i zahm-ı merhem-düşmen: merheme düşman/tedavi kabul etmez yaranın göz değmesi/nazarı" (G 238/3) tamlamalarıdır. Bunların ilk ikisi **istiarîyye+tahsîsiyye+sıfat** sondaki ise **tahsîsiyye+istiarîyye+sıfat** şeklinde oluşmuştur.

Dil oldı silsile-zâd-ı harîm-i zülf-i dırâz

İderse pâyına rû-mâl dâ'imâ zencîr (G 65/2)

Ġamzeyüz amma ki Mirrîh-i cihân-ı fitneyüz

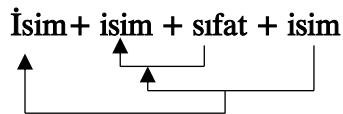
Perde-i çeşm-i bütân-ı şühdur eflâkümüz (G 128/2)

Cevşen-i elmâs-püş it merhem-i kâfur müşfik

İhtirâz it **zahm-ı çeşm-i zahm-ı merhem-düşmen**ümden (G 238/3)

Aşağıdaki tamlamalar arasında teşbîh ilişkisi vardır. "Zencîr-i ser-i zülf-i dil-âvîz" (G 67/3), "mâr-ı zülf-i Yûsuf-ı hurşîd-çihre" (G 15/4), "şu'â-ı mihr-i tab'-ı rûşen" (G 238/7), "perestîşkâr-ı mihr-i sâgar-ı gerdân" (G 283/6), mest-i câm-ı hayret-i dûşîne" (G 213/5), "garîk-i siyeh-bahr-ı şâm-ı deycûr" (K 14/16) tamlamalarında bu teşbîh bağlantısı görülür. Bu tamlamaların ilk ikisinde **teşbîhiyye+tahsîsiyye+sıfat**, son ikisinde **tahsîsiyye+ teşbîhiyye + sıfat** şeklinde bir diziliş vardır.

Dörtlü tamlamalarda bazen aşağıdaki gibi izâfet ilişkisi de kullanılabilir.



Tamlamalarda genellikle sondan başa bir sıra takip edilir. Aşağıdaki “tâb-1 âfitâb-1 şu’le-tâb-1 mahşer: mahşerin alev parlatan güneşinin aydınlığı” tamlamasında tahsîsiyye ilişkisi vardır. Nadir durumlarda sıralanış bozulur. Sıralanış bozulduğunda düzyazıya çevirmek zorlaşır.

Nür-1 hüsne**m** bâ’iş-i şad teff ü tâb-1 mahşerem

Nice **tâb-1 âfitâb-1 şu’le-tâb-1 mahşerem** (G 207/1)

Aşağıdaki “şerer-i âh-1 bî-hisâb-1 firâk: ayrılığın hesapsız ahının kıvılcımı” tamlamasında âh ateşe benzetilmiş fakat ateş söylenmemiş, ateşin kıvılcımı söylenerek istiâre yapılmıştır. “Tıfl-1 hurşîd-i der-âgûş-1 nuhûset: uğursuzluğun kucağındaki güneşin çocuğu” tamlamasında nuhûset bir anneye benzetilmiş, anne söylenmeyip kucağının söylenmesiyle istiâre yapılmıştır.

Felek felek ide cismûn İlâhî hâkister

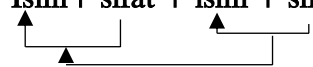
Nücümveş **şerer-i âh-1 bî-hisâb-1 firâk** (G 162/3)

Benem ol **tıfl-1 hurşîd-i der-âgûş-1 nuhûset** kim

Ġidâ olmuşdı baña seyr-i büstân-ı sa’âdetden (K 15/6)

İkinci ve dördüncü kelimelerinin sıfat olması durumunda iki ayrı sıfat tamlaması teşekkül eder. İsim değerinde olan bu tamlamalar ise tamlanan ve tamlayan olarak isim tamlaması kurarlar (Develi, 1996:150).

İsim + sıfat + isim + sıfat = isim tamlaması



Aşağıdaki “levha-i zerkâr-1 mihr ü mâh-1 feyz-âsâr: bol ve bereketli etkileri olan ay ve güneşin altın işlemeli sayfası” tamlamasında sıfatları çıkardığımızda teşbîhiyye ilişkisine dayalı bir tamlama kurulduğu görülür.

Levha-i zerkâr-1 mihr ü mâh-1 feyz-âsârdan

Âyet-i na’tûn Fehîm itmekde ezber rûz u şeb (K 1/41)

Aşağıdaki “çeşm-i girye-nâk-i kilik-i şûh: işveli kalemin yaşlarla dolu gözü/ kalemde damlayan mürekkep” tamlamasında birkaç kapalı istiâre bir aradadır. Kaleme

şuh sıfatını getirilerek istiâre yapılmış, kaleme yine bir göz nisbet edilerek kalem kişileştiriliyor. Ayrıca göze ağlama özelliği veriliyor; göz ağlamaz, insan ağlar. Bu özellik insana verilerek göz kişileştiriliyor. Dikkat edilirse aynı tamlama içinde üç kapalı istiâre kullanılmıştır.

Düşen her kaçre **çeşm-i giryenâk-i kilik-i şühûmdan**

Mişâl-i tohum-ı gül âbisten¹⁹ olur verd-i handâna (K 7/59)

İkinci kelimenin sıfat olduğu dörtlü isim tamlamaları aşağıdaki sistemle dizilir.

İsim + sıfat + isim + isim = İsim Tamlaması

“Cezbe-i bî-sûziş-i zikr-i cânân” (G 83/2), “lücce-i pür-gevher-i şeb-tâb-ı fenâ” (G 109/2), “eşk-i galtan-ı çeşm-i uşşâk” (G 206/7), berk-i hırmen-sûz-ı erbâb-ı hüner (G 213/3), “zebân-ı hamûşî-i râz-ı ‘aşk” (G 280/4) “hatt-ı halt-ı kelâm-ı dîvân” (K 17/59) “hançer-i ser-tîz-i nigâh-ı sitem” (G 73/3) tamlamalarında tahsîsiyye yoluyla kelimeler birbirine bağlanmıştır.

Aşağıdaki “şîr-i kavî-dest-i bîşezâr-ı cünûn: delilik ormanının güçlü elli aslanı” (G 65/4), tamlamasında pençe yerine el kullanılması istiâreleridir. Bîşezârla cünûn arasında da teşbîh ilişkisi vardır. Benzer bir kullanım “hurşîd-i nûrbâhte-i âsumân-ı ye’s: üzüntü göğünün aydınlığa yenilmiş güneşi” tamlamasında (G 136/5) vardır. Burada hurşîdin ütülmesi istiâredir. Yine üzüntü asumana teşbîh edilmiştir. İki tamlamada da sıfat kullanılarak istiâre anlamı sağlanmıştır. Son iki kelime arasında da teşbîh vardır. “Gül-i gülbün-tırâz-ı raks-ı nâkûs: kilise çanı gibi salınan, gül dalını süsleyen gül” tamlamasında (G 137/5) nakus güle, “bûlbül-i elvân-negam-ı gülşen-i feyz: feyzin gül bahçesinin renkli nağmeli bûlbülü” tamlamasında feyz gülşene, “pervâne-i pür-suhte-i âteş-i gam: gam ateşinin çok yanmış pervanesi” (G 215/4) gam ateşe, “gonca-i hâmûş-ı gülistân-ı edeb: edep gül bahçesinin suskun goncası” terkinde (R 5) edep gülistana benzetilmiştir.

Benem o şîr-i kavî-dest-i bîşezâr-ı cünûn

Egerçi derd-i cünûna olur devâ zencîr (G 65/4)

¹⁹ gül-âbisten: Ü.

Oldı kūsūf-ı ‘uqde-i hırmān ile gönül
Hürşīd-i nūr-bāhte-i āsumān-ı ye’s (G 136/5)

Dil-i şad-pāre-i pūr-nālem oldı
Gül-i gülbün-tırāz-ı rāks-ı nākūs (G 137/5)

Ben bülbül-i elvān-neğam-ı gülşen-i feyzem
Murğān-ı kafes nağme-i tekrārı ne bilsün (K 4/30)

Pervāne-i pūr-suhte-i āteş-i ğamdur
Her şu‘leye peyveste olan dūd-ı siyāhum (G 215/4)

Ol ğonca-i hāmūş-ı gülistān-ı edeb
Küstāhī-i bülbül olsa hışmına sebep
Maşşūşdur ol şāha sükūt ile hıtab
Çeşmiyle tekellüm ü tebessümle ğazab (R 5)

Aşağıdaki sıralanışla oluşturulan tamlama fazla kullanılmayan bir yapıdır. Buradaki sıfatlar birinci ismi niteliyor. “Şāh-ı kec-külāh-ı mela’ik-sipāh-ı hüsn: güzelliğin melek ordulu eğri külahlı padişahı”, “ruh-ı pūr-tab-ı arak-rîz-i hayâ: utanmanın ter döken çok parlak yanağı” tamlamalarında sıfat olan kelimeler birleşik yapı vasıtasıyla oluşturulmuştur.

İsim + sıfat + sıfat + isim = İsim tamlaması
↑
↑

Ey şāh-ı kec-külāh-ı mela’ik-sipāh-ı hüsn
Eyle otağ-ı şāhi per-i Cebre’îl'den (G 235/6)

Ya ol ruh-ı pūr-tāb-ı ‘arak-rîz-i hayādur
Ya şafha-i hürşīdde hāl-gerde şererdür (G 106/4)

Aşağıdaki sistemle oluşturulmuş “gamze-i çeşm-i şuh-ı gammâz: fitneci, işveli gözün süzgün bakışı”, “reşk-i te’sîr-i nahs-ı Keyvânî: Zuhâl’deki uğursuzluk etkilerini kıskanan” tamlamalarında isim tamlamasının başına iki sıfat alması yine farklı bir durumdur.

İsim + isim + sıfat + sıfat = İsim Tamlaması

Ġamze-i çeşm-i şuh-ı ġammāzin

Dīdebān-ı meta'-ı rāz idelüm (G 221/3)

Noġta-i şî'r-i şūmı her birinūn

Reşk-i te'sîr-i naġs-ı Keyvānî (K 17/61)

Aşağıdaki tamlamalar Türkçe, Farsça, Arapça kurala göre oluşturulmuş tamlamalardır. “Çarh-ı bed-hâhuñ derûn-ı sinesi: kötülük isteyen feleğin sinesinin/yüreğinin içi”, “şehr-i 'ademün hâsıl-ı kiştin: yokluk şehrinin tarlasının ürünü” tamlamalarında tamlayan ve tamlanan Farsça kurala göre yapılmıştır. Fakat tamlamanın iki tarafı Türkçe tamlama sistemi kurularak bir araya getirilmiştir.

Berġ-ı ġırmen-süz-ı erbāb-ı hünerdür āteşüm

Çarġ-ı bed-ġ'āhuñ derûn-ı sinesinde kīneyem (G 213/3)

Hüşe-i sebz degül berġ-ı cihān-süz olsun

Tek bu **şehr-i 'ademün ġâsıl-ı kiştin** görsek (G 172/3)

Aşağıdaki “tezervün cünbiş-i serv-i ġırāmanın” tamlamasında tek kelime olan tamlayan (tezervün) Türkçe sistemle kendisinden sonra gelen üçlü Farsça tamlamaya (cünbiş-i serv-i ġırāmanın) bağlanmıştır. Bir sonraki beyitte ise baştaki üçlü Farsça tamlama (verd-i bâġ-ı cennetün) Türkçe tamlayan eki alarak kendisinden sonra gelen tek kelimelik tamlanana (bülbüleri) bağlanmıştır.

Mevc-i ābāsā kıyāmet pāyına ġalġān olur

Ol **tezervün cünbiş-i serv-i ġırāmānın** görün (G 182/4)

Dil semenderdür yatur gül dāġ u düzah ġülsitān

Verd-i bâġ-ı cennetün bülbüleri tāvüs olur (G 87/5)

Aşağıdaki “feyz-i hāk-i pâyıdır anuñ: onun ayağının toprağının bereketi” ve “nokta-i şî'r-i şūmı her birinūn: her birinin uğursuz şiirinin noktası” tamlamalarında tamlayan

önce tamlanan sonra gelerek Türkçe sisteme göre devrik bir tamlama meydana getirilmiştir.

Mihr ü mehden şanma **feyz-i hâk-i pâyıdur anuñ**

Kim olur pîr-i sipihrüñ ceybi pür-zer rüz u şeb (K 1/20)

Noқта-i şî'r-i şümü her birinüñ

Reşk-i te'şîr-i naşs-ı Keyvânî (K 17/61)

Aşağıdaki “zü'l-vâkı'a-i seb'a-i seyyâr: yedi gezegenin rüyasını gören” “beytü'l-hazen-nişîn-i Fehîm-i zelil: hakir/zavallı Fehîm'in hüzn dolu evinde oturan” tamlamalarında Farsça-Arapça terkipler Fars dilinin kurallarıyla bir araya gelmiştir.

Yûsuf bilen endîşe-i hurşîd-nijâdum

Zü'l-vâkı'a-i seb'a-i seyyârî ne bilsün (K 4/27)

Yâd eylemez mi Mısr-ı şafâda 'azîz olan

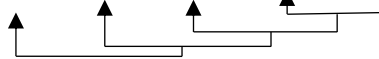
Beytü'l-hazen-nişîn-i Fehîm-i zelîlden (K 235/7)

1.1.2.1.3. Beş Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar

Osmanlı Türkçesinde yer yer beş, altı, hatta yedi kelimelik tamlamalara da rastlanır. Ancak bunlar belîğ ve fasih kabul edilmedikleri için az kullanılmışlardır. Bu tamlamalarda da sıfat olan kelime daima kendinden önceki kelimeyi niteleyerek onunla bir tamlama teşkil etmek üzere sondan öne doğru gruplar oluşturarak birbirlerini tamlarlar. Gramer olarak mümkün olmakla birlikte ilk kelime dışında dört, beş, altı... kelimenin sıfat olduğu kelimelerle pek karşılaşılmaz. Yine imkân dâhilinde olan bu durum dışında, çok kelimeli tamlamaların bütünü, isim tamlaması olarak karşımıza çıkar (Develi, 1996:153).

Beş kelimeyle yapılan tamlamalar Fehîm Dîvânî'nda “isim + isim + isim + isim + isim”, “isim + isim + isim + isim + sıfat”, “isim + isim +sıfat + isim + isim”, “isim + sıfat + isim + isim + isim”, “isim + isim + isim + sıfat + sıfat”, “isim + sıfat + isim + isim + sıfat” şeklinde oluşturulmuştur.

İsim + isim + isim + isim + isim = İsim tamlaması



Yukarıdaki sistemle oluşturulmuş “nâme-i mazleme-i hûn-ı şehidân-ı kazâ: kader şehitlerinin kanlarının zulüm mektubu” (G 12/5), “mest-i neşve-i esrâr-ı hüsn-i dilber: sevgilinin güzelliğinin sırlarının neşesinin sarhoşu” (G 130/2), “tâb-ı eser-i şa’şa’a-i nûr-ı nigâh: bakış ışığının parıltısının izinin parlaklığı” (G 215/6), “micmer-i bezm-i cünûn-ı ‘aşk-ı cânân: sevgilinin aşkının delilik meclisinin buhurdanı”, “dûd-ı âh-ı ahker-i dâğ-ı ser: başın yanık yarasının korunun ah dumanı” (G 225/1), “pârsâ-yı harem-i deyr-i mecâz-ı ‘aşk: aşkın mecaz kilisesinin halvetanesindeki zahid” (K 12/3) tamlamalarda **tahsîsiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye** şeklinde bir izâfet ilişkisi vardır.

Rûz-ı maşer bulunur dest-i nigâhuñda senûñ

Nâme-i mazleme-i hûn-ı şehidân-ı kazâ (G 12/5)

Biz ki **mest-i neşve-i esrâr-ı hüsn-i dilberüz**

Bâde-i hasretle pürdür sâgar-ı leb-rîzümüz (G 130/2)

Şanmañ ki siyeh-çerdedür ol mâh-ı münîri

Tâb-ı eser-i şa’şa’a-i nûr-ı nigâhum (G 215/6)

Micmer-i bezm-i cünûn-ı ‘aşk-ı cânândur serüm

Dûd-ı âh-ı ahker-i dâğ-ı serümdür ziverüm (G 225/1)

Pârsâ-yı harem-i deyr-i mecâz-ı ‘aşkam

Nükte-i çeşm-i bütân menba’-ı ilhâmumdur (K 12/3)

Aşağıdaki “sâkî-i câm-ı ecel-i ehl-i niyâz”da (TKB 4/1-1) ecel kadehe benzetilmiştir. Burada **tahsîsiyye+teşbîhiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye** ilişkisi mevcuttur. Bir sonraki beyitte geçen “tâc-ı ‘izz ü şeref-i server-i hayl-i vüzerâ”da (KT 14/1) şeref ve izzet tâca benzetilmiştir. Burada **teşbîhiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye** şeklinde bir izâfet ilişkisi kullanılmıştır. “Ebr-i duhân-ı dûd-keş-i dûdmân-ı ye’s”de (G 136/4) üzüntü ocağa, duman da buluta benzetilmiştir. Burada **teşbîhiyye+ tahsîsiyye+tahsîsiyye+ teşbîhiyye** ilişkisi bulunmaktadır. Beşli bir tamlamada iki izâfet teşbîhinin bulunması klasik şiirde pek rastlanmayacak bir durumdur. “Ukde-i zunnâr-ı dâm-ı küfr-i zülf”de (G 182/6) zülf küfre benzetilmiştir.

Ey nigāh-ı gāzabı mest-i mey-i nahvet-i nāz
Ġamzesi sākī-i cām-ı ecel-i ehl-i niyaz (TKB 4/1-1)

Dāver-i ‘ādil-i vālā-neseb-i ‘ālī-ķadr
Tāc-ı ‘izz ü şeref-i server-i ħayl-i vüzera (KT 14/1)

Berķ-ı seĥāb-ı āhuma peyvestedür müdām
Ebr-i duĥān-ı dūd-keş-i dūdmān-ı ye’s (G 136/4)

Bī-ĥodī-i mest-i cām-ı ħayret-i dildār ile
Ya’nī derd ü ıztdırāb-ı āhdan āsūdeyüz (G 133/3)

‘Uķde-i zūnnār-ı dām-ı küfr-i zūlfin seyr idūn
Zāhidānuñ pāy-beste murġ-ı İmānın görün (G 182/6)

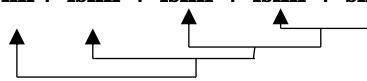
Aşağıdaki “dāġ-ı dil-i cevher-i tīġ-i cellād: cellādın kılıcındaki harelere gönlünü daġlayan” ifadesinde istiāreli bir kullanım vardır. **Tahsîsiyye+istiariyye+tahsîsiyye+tahsîsiyye** şeklinde bir izāfet ilgisi mevcuttur.

Ne nigh zaĥm-zen-i sīne-i şemşīr-i ķazā
Ne nigh dāġ-ı dil-i cevher-i tīġ-i cellād (G 38/2)

Aşağıdaki “nakd-i āsār-ı dem-i ‘İsī-i rūĥ-efzā: ömür attıran İsa nefesinin tesirlerinin nakdi” tamlamasında kelimeler arasında tahsîsiyye ilişkisi vardır.

Beşli tamlamalar aşağıdaki sistemle kurulabilir.

İsim + isim + isim + isim + sıfat = İsim tamlaması



Nakd-i āsār-ı dem-i ‘İsī-i rūĥ-efzāy
Yine vaż’ eyledi ceyb-i gül-i ĥandāna şabā (G 1/2)

Nedür bu **kāviş-i nīş-i ‘itāb-ı ġamze-i şūĥ**
Cihān cihān dili itdūn ĥarāb-ı ġamze-i şūĥ (G 37/1)

Aşağıdaki sistemle kurulmuş “güftügü-yı la’l-i meygûn-ı rumûz-ı işve: işve rumuzunun şarap renkli dudağının sözleri” tamlamasında işve rumuza benzetilmiştir. Diğer “gonca-i lâle-i pejmürde-i sahrâ-yı cünûn: delilik çölünün solmuş lalesinin goncası” tamlamada delilik sahraya benzetilmiştir. “Zılâl-i heye’t-i mahrûtî-i zemin-i sebû: testinin dibindeki şekli koni gibi olan gölge” tamlamasında kelimeler arasında tahsîs ilişkisi vardır.

Bazı beşli tamlamalar aşağıdaki sistemle yapılıdır.

İsim + isim + sıfat + isim + isim = İsim tamlaması

Güftügü-yı la’l-i meygûn-ı rumûz-ı işveden

Neşve-dâr-ı zevk-ı hayret bî-haber mestâneyem (G 212/6)

İtme pâmâl ki Kays'uß dil-i pür-dâğıdur

Gonca-i lâle-i pejmürde-i sahrâ-yı cünûn (G 243/3)

Ki pertevine olur hâ’il âfitâb meyûñ

Zılâl-i heye’t-i mahrûtî-i zemîn-i sebû (G 243/3)

Aşağıdaki “ser-germ-i seyr-i gülşen-i hüsn-i dil: gönlün güzellik bahçesinde dolaşmaya tutkun” tamlamasında güzellik ve gönül gülbahçesine benzetilmiştir. “Gamze-i berhem-zen-i rûz-ı hisâb-ı mahşer: mahşerde hesap gününü birbirine katan yan bakış” tamlamasında kelimeler arasında ihtisas ilişkisi vardır.

İsim + sıfat + isim + isim + isim = İsim tamlaması

Ser-germ-i seyr-i gülşen-i hüsn-i dilem k’olur

Bir berg-i zerd mihr-i giyâhumdan âfitâb (G 15/3)

Çeşm-i yâram her nigâhum bir kıyâmetgâhdur

Ğamze-i berhem-zen-i rûz-ı hisâb-ı maşşerem (G 207/2)

Aşağıdaki sistemle yapılmış “ebr-i siyeh-i baht-ı Fehîmâ-yı zebûn: çaresiz Fehîm’in bahtının kara bulutu” tamlamasında baht siyah bir buluta benzetilmiştir.

İsim+ sıfat+ isim + isim + sıfat = İsim tamlaması

Yâ hağ gibi mihr-i ruhuña sâye bırakmış

Ebr-i siyeh-i baht-ı Fehîmâ-yı zebûndur (G 73/7)

Aşağıdaki “mağlûb-ı cefâ-yı felek-i esfel-i dûn: aşağılık, sefil feleğin kötülüğünün mağlubu”, “kudûm-ı zevrak-ı Pâşâ-yı ‘âlî-câh-ı zî-şân: şan sahibi, mevkisi yüksek Paşa’nın kayığının şeref vermesi” tamlamaları **isim+ isim + isim + sıfat + sıfat = İsim tamlaması** şeklindedir. Kelimeler arasında tahsîs ilişkisi vardır.

Ammâ bu kavî-himmet ü kudretle ‘acebdür

Mağlûb-ı cefâ-yı felek-i esfel-i dūnuz (G 121/3)

Yahûd bir şûh mâ’î mevcî hârâ kıldı pâ-endâz

Ķudûm-ı zevrak-ı Pâşâ-yı ‘âlî-câh-ı zî-şâna (K 7/16)

1.1.2.1.4. Altı Kelimeyle Kurulmuş Tamlamalar

Altı kelimeyle yapılmış tamlamalar çok nadir görülür. İncelediğimiz divanda sadece üç örneği bulunmaktadır. Aşağıdaki “feyz-i te’sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhuñdan senüñ: senin işveli gözünün hayalinin etkisinin bereketi/feyzi” tamlamasında Türkçe tamlayan Farsça beşli tamlamaya bağlanmıştır. Tamlayan Farsça tamlamandan sonra gelmiştir. Farsça tamlamada kelimeler arasında tahsîsiyye ilişkisi vardır. Tamlamada “tesir-i feyz” olması gereken tamlama “feyz-i te’sîr” şeklinde yer değiştirmiştir. Tamlamada unsurların yer değiştirmesine fazla rastlanmaz.

Feyz-i te’sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhuñdan senüñ

Beyza-i dîde-i imkân beççe-i şâhbâz olur (G 89/2)

Aşağıdaki diğer bir altılı tamlama olan “şem’-i hayâ-yı edeb-efrûz-ı cemâlüñ pervâne-i pür-suhtesi: güzelliğin edebî yücelten haya mumunun çok yanık pervanesi”nde,

tamlayan Farsça dörtlü bir tamlamadır. Bu tamlama Türkçe ilgi (tamlayan) ekiyle kendisinden sonraki ikili Farsça tamlanana iyelik (tamlanan) eki olarak bağlanmıştır. Burada “edeb-efrz” ve “pr-suhte” kelimeleri sıfat görevindedir. Bu beyitte üstteki dizede tamlayan alttaki dizede de tamlanan bulunmaktadır. “Ol” sıfatını da tamlamaya eklenirse yedili bir tamlama yapıldığı görülür. Bu nadir bir durumdur.

Ol şem‘-i ĥayā-yı edeb-efrz-ı cemāln

Pervāne-i pr-suĥtesi b-cünbiş-i perdr (G 106/3)

Aşağıdaki “senün mest-i mey-i la‘l-i leb-i handānuñ: senin gülen dudağının kırmızı şarabının sarhoşu” tamlamasında da Türkçe-Farsça karışık bir tamlamadır. Tamlamada son kelime sıfattır.

Mfferiĥ bāde-i yāėt-reng itmez beni ĥayrān

Senn mest-i mey-i la‘l-i leb-i ĥandānuñam sāk (G 283/2)

Fehm Dvānı‘nda uzun tamlamaların klasik şairlere göre çok kullanıldığını belirtmiştik. Tamlamalardaki kelime sayısının artması belirleyenlerin sayısını arttırdığı için anlam daha berrak hāle gelir. Fakat Fehm Dvānı‘nda bu durumun tersi söz konusudur. Tamlamaya katılan her bir kelime kendi ardından başka anlamları da sürükleyerek şiiri farklı çağrışımlara açık hāle getirir. Böylece şiir çoğu zaman girift anlamlar yumağı hāline gelir ve anlamı zlemek güçleşir. Divanda özellikle tamlamaya katılan birleşik kelimeler şiiri anlam olarak daha da zenginleştirir. Bunun yanında tamlamadaki kelimeler arasındaki izāfet ilişkisi teşbhiyye ve istiariyye türünden olduğunda daha orijinal bir anlam dünyasının kapıları aralanır. Hatta aralarında sadece ihtisas ilişkisi bulunan bazı uzun tamlamaların da orijinal anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz.

1.1.2.2. Sıfat Tamlamaları

Sıfatlar bir varlığın niteliğini ortaya koymak, özelliklerini belirlemek için kullanılan sözcük türleridir. İncelediğimiz divanda daha çok niteleyici bir dilin kullanıldığını görüyoruz. Bu, Hint slbunun ayrıntıları verme eğilimden kaynaklanıyor. Bu şekilde dil vasfedici bir tarzda gelişim gösteriyor.

Sıfatların bulunduğu yerlerde, sıfat adlaşmamışsa sıfat tamlaması görülür. Sıfat tamlamalarında asıl unsur isimdir, sıfatlar isimlerin özelliklerini daha belirgin hāle

getirmek için kullanılıyor. Bir sıfat tamlaması bir isimle en az bir sıfatın bir araya gelmesiyle oluşur. İncelediğimiz divanda, klasik şiirde fazla görmediğimiz, iki ya da üç sıfatın olduğu sıfat tamlamalarına da yer verilmiştir. Böyle olunca tamlama uzuyor, daha ayrıntılı bir anlatım olanağı ortaya çıkıyor. Fehîm Dîvânı'nda, uzun sıfat tamlamalarında birleşik yapıların önemli bir görev üstlendiği görülüyor. Bunun yanında ön eklerle, müstakil sıfatlarla da sıfat tamlamaları kurulmuştur.

1.1.2.2.1. Üç Kelimeyle Kurulan Sıfat Tamlamaları

Klasik şiirde iki sıfat alan uzun tamlamalar çok nadir görülür. Fehîm Dîvânı'nda bu tarz tamlamalar yer yer tercih edilir.

Üç kelimeyle yapılan sıfat tamlamalarında sondaki iki kelime sıfattır. İlk kelime isimdir. Bu tür tamlamalar aşağıdaki sistemle yapılmıştır.

İsim + sıfat + sıfat = Sıfat tamlaması



Aşağıdaki “dil-i sad-pâre-i pür-nâle”, “zerre-i bî-kadr-i nâçiz” de sıfatların üçü ön eklerle elde edilmiştir.

Dil-i şad-pâre-i pür-nâlem oldı

Gül-i gülbün-tırâz-ı râks-ı nâkûs (G 137/5)

Semâ' itdükcü nûr-ı mihr-i hüsn-i şu'le-sûzuñdan

Olur hürşîd-i maşşer **zerre-i bî-kadr-i nâçizüñ** (G 183/3)

Fehîm, üçlü sıfat tamlamalarında birleşik yapılı sıfatları daha çok sonda kullanmıştır. “Çeşm-i gammaz-ı sühan-perdâz: güzel söz söyleyen koğucu göz”, “nahl-i ter-i fitne-semer: meyvesi fitne olan taze fidan”, “hâl-i zâr-ı şekve-mazmûn: şikâyet içerikli ağlama hâli”, “ahker-i sûzân-ı şu'le-pister: döşeği alevden olan yakıcı ateş”de böyle bir kullanım görüyoruz.

Çeşm-i şühûndan bile şaklar nigâh-ı nâzını

Kıl temâşâ **çeşm-i gammâz-ı sühan-perdâzını** (T 5/5-2)

Olmış eşer-i feyż haṭ u ḥāl-i ruḥından

Bir **naḥl-i ter-i fitne-şemer** perr-i külâhı (G 276/3)

Ḥidivâ dâdkarâ **ḥāl-i zâr-ı şekve-maẓmūnum**

Olur ‘arz-ı cenâbuñ bir ğazelle müstemendâne (K 7/44)

Göñül o **aḥker-i sūzân-ı şu‘le-pisterdür**

Ki şem‘veş ola hem muẓtarib hem âsüde (G 262/3)

Ele aldığımız divanda bazen iki sıfatın da birleşik yapı vasıtasıyla oluşturulduğu görülüyor. Bunlar klasik şiirde pek rastlanan yapılar değildir. “Gürg-i dehân-âlûde-i pâkîze-bâtın: yüreği temiz ağzı kana bulaşmış kurt”, “akl-ı perişân-reviş-i râh-nümûn: yol gösteren, perişan gidişli akıl”da bu nadir tasarruflar mevcuttur.

Benem **gürg-i dehân-âlûde-i pâkîze-bâtın** kim

Mişâl-i Yūsuf oldı zâhîrüm pür-levş töhmetden (K 15/7)

Biz râh-ber-i vâdi-i erbâb-ı cününüz

Biz ‘aql-ı perişân-reviş-i râh-nümünüz (G 121/1)

1.1.2.2.2. Dört Kelimeyle Kurulan Sıfat Tamlamaları

Fehîm Dîvânı’nda dört kelimeyle kurulmuş sıfat tamlamaları da bulunur. Bunlar klasik şiirde pek rastlanmayan, üç sıfat bir isimden meydana gelen tamlamalardır. Bu sıfatlar çoğunlukla da birleşik yapıyla sıfatlardır.

İlk kelimenin dışındaki kelimeler sıfat ise tıpkı üç kelimelik tamlamalarda olduğu gibi, sonradan gelen sıfatlar mevsuf olan birinci kelimeyi ayrı ayrı nitelerler, bu durumda ortaya çok sıfatlı bir sıfat tamlaması çıkmış olur (Develi, 1996:151).

İsim + sıfat + sıfat + sıfat = Sıfat tamlaması

Üç sıfatın kullanıldığı dörtlü sıfat tamlamaları genellikle Hint üslûbunu kullanılan şairlerde görülebilir. Yine birleşik yapıların bu nadir görülen tamlamaların meydana getirilmesinde önemli bir görev icra ettiği söylenebilir. “Çarh-ı siyeh-kâse-i dūn-perver-i

bî-rahm: acımasızlık ve alçaklık yaparak misafirlerini öldüren felek”, “dâver-i ‘âdil-i vâlâ-neseb-i ‘âlî-kadr: çok güçlü, yüce soylu, adaletli sadrazam”da sıfatların çoğu birleşik yapılardandır.

Ey çarḥ-ı siyeh-kāse-i dūn-perver-i bî-rahm

Cellād da olsa kişi mihmānına kıymaz (G 114/3)

Dāver-i ‘âdil-i vâlâ-neseb-i ‘âlî-kadr

Tāc-ı ‘izz ü şeref-i server-i ḥayl-i vüzera (KT 14/1)

Aşağıdaki “şâh-ı kerimü’t-tab’-ı ‘âlî-şân: yüce mertebeli cömert tabiatlı padişah” tamlaması Arapça-Farsça karışık bir tamlamadır. Tamlamada Farsça birleşik yapıyla ve Arapça tamlama yoluyla iki sıfatlı bir sıfat tamlaması yapılmıştır. “Ol” sıfatını da dâhil edildiğinde beşli bir tamlama olduğu görülür.

Sensin ol **şâh-ı kerimü’t-tab’-ı ‘âlî-şân** kim

Nüh-felekdür ‘âlem-i **cūduña**²⁰ bir kemter seḥâb (K 5/39)

Fehîm Dîvânı’nda üçlü ve dörtlü sıfat tamlamaları diğer tamlamalara göre az da olsa bulunmaktadır. Bu tamlamalar klasik şiirde benzerine az rastlanacak türdendir. Divandaki uzun sıfat tamlamalarının ilk unsuru isim, diğerleri sıfat şeklindedir. Sıfat olan kelimeler genellikle birleşik yapıdır.

1.2. Birleşik Yapılar (Vasf-ı terkibi)

Farsçada birleşik sıfatlar iki ismin ya da bir isimle bir sıfatın yan yana gelmesiyle kurulur. Bunları isim ve sıfat tamlamalarından ayıran şekli özellik, arada bir izâfet kesresinin bulunmamasıdır (Develi, 2016:142).

Fehîm Dîvânı’nda birleşik yapıları belirlerken iki kelimenin kaynaşıp yeni bir anlam kazandığı, tek kelime hâline geldiği “sîm-âb”, “âb-dest” gibi kelimelerin birleşik yapılara dâhil edilmediğini belirtelim.

Birleşik yapılar sebk-i Hindî’de orijinalliği sağlamada önemli görev üstlenir. Yeni, çağrışımı güçlü bir anlam yakalamak isteyen sanatçı genellikle birleşik yapılardan yararlanır. Bu yapıların özellikle tamlamalar içinde kullanılması şiirin çağrışımını

²⁰ *cūduña*: Ü.

arttırmaktadır. Yeni imgelerin oluşmasında birleşik yapılar önemli bir görev üstleniyor. Birleşik yapılar, sadece kendisi yeniliği sağlamıyor; bağlamdaki kelimeleri de ardından taşıyarak çağrışımlar silsilesi oluşturuyor.

Ali Nihat Tarlan Şehrî'yi değerlendirirken birkaç birleşik yapıyı örnek verip bunların peşlerine birçok mana ve duyguyu alarak onları bir püskül gibi sürüklediğini böylece kapsamlı, geniş bir hayâl ve his âlemi yaratıklarını söyler (Tarlan, 1948: 23).

Sebk-i Hindî şiirinde kullanılan birleşik yapılarla ilgili söylenebilecek bir başka husus bu yapıların şiirde bireyselliği ortaya çıkarmasıdır. Birleşik yapılarla oluşturulan yeni imgelerle şaire özgü bir çağrışım elde ediliyor.

Fehîm Dîvânı'nı taradığımızda tamlamalar içinde 866 birleşik yapının kullanıldığını belirledik. Tamlama içinde yer almayan birleşik yapıların sayısı ise 624'tür. Bu da gösteriyor ki divanda 1490 birleşik yapı kullanılmıştır.

Divandaki birleşik yapıların hepsi anlam bakımından Hint üslûbunu yansıtmamaktadır. Bu çalışmada klasik şiirde de görülebilecek birleşik yapılar üzerinde fazla durulmayacak, Hint üslûbunun özelliklerini gösteren birleşik yapıların incelenmesine ağırlık verilecek.

Fehîm Dîvânı'nda Hint üslûbuyla oluşturulan birleşik yapıları incelendiğinde bunların çoğunun izâfet-i maktûp ve fiil kökleriyle yapıldığı tespit edildi. İzâfet-i maktû şeklinde yapılan birleşik yapıların birkaç örnek dışında klasik özellikte olduğu görüldü.

1.2.1. İzâfet-i Maktûp (Vasf-ı Terkibi)

Farsçada “izâfet-i maktûp” denen tamlayanın önce tamlananın sonra geldiği ters çevrilmiş tamlamalar da vardır. (Şahinoğlu, 1997:92)

Farsça isim terkiplerinde kural gereği tamlanan (muzâf) önde, tamlayan (muzâfun ileyh) ise sonda yer alırken birleşik kelime yapımı sırasında bu iki unsur yer değiştirir ve bu iki unsur arasındaki izâfet bağı kalkar. Bu şekilde oluşturulmuş birleşik kelimelere “izâfet-i maktûp” (ters çevrilmiş terkip) denmektedir. Farsça isim terkiplerinin ters çevrilmesiyle ve izâfet kesresinin düşmesiyle Farsça bileşik isim ya da bileşik sıfatlar oluşturulmaktadır (Belli, 2017:30).

Klasik Türk şiirinde kullanılan bazı terkiplerden oluşan birleşik kelimeler ise, birleşik kelimeyi oluşturan iki kelimenin kendi anlamlarından uzaklaşarak yeni bir kavrama isim olmasıyla meydana gelirler. Bu şekilde terkiplerin ters çevrilmesiyle oluşan birleşik kelimelerin, terkip hâlindeyken taşıdığı anlamdan farklı yeni bir anlama sahip olduğu görülmektedir (Belli, 2017: 31).

Farsça birleşik isim veya fiil şeklinde olan yeni-orjinal tabirler yapı sınıflandırmasında en büyük grubu teşkil eder. Çünkü birleşik isim ve fiiller, yeni anlamlar ile mecazî kavramlar oluşturmaya tabiaten daha müsaittir. Mesela “gûy-rübâ” (zafer, kazanmak, galebe çalmak, önde gitmek ve hedefe ulaşmaktan kinâye), “sâhib-dîd” (akıllı, bilgili, ârif), “germ-rev” (hızla giden, sâlik ve âşıktan kinâye), “bukâlemûn-işve” (türlü türlü nazlar eden), “deryâ-dil” (cömert, kahraman), şeklindeki isimle isim, isimle sıfat ya da isimle fiillerin muzârî köklerinin birleşmesinden teşkil olunan tabirlerde, görüldüğü gibi her iki unsur da temel anlamlarından oldukça uzaklaşarak çok değişik mecazî ve kinâyevî anlamlar kazanmışlardır (Babacan, 2012: 241).

Fehîm Dîvânı’ndaki birleşik yapıların bazılarını klasik şiirde de yaygın olarak rastlanmaktadır. Bunlar “meh-cebîn” (G 94/2), kec-küleh (G 95/2), perî-rû (G 139/7), (G 212/1), bed-hûy (G 143/1), teşne-leb (G 178/4), meh-pâre (G 179/7), (G 170/1) âlüfte-mezheb (G 179/6), mey-gûn (G 212/6), sâfi-nihâd (G 211/1), şeb-çerâğ (G 238/7), güm-sürâğ (G 235/5), dil-âşüfte (G 243/2), perîşân-destâr (G 245/2), nîm-küşte, muztarib-hâl (G 282/3), nâzûk-beden (G 42/4), kavî-dest (G 65/4), nîm-hâb (G 230/1), felek-cenâb (K 2/26), Bircîs-nâm (K 3/13), hük-m-fermâ (K 5/32), meh-cenâbâ, gerdûn-mesnedâ (K 5/38), gonca-leb (K 6/7), mekârin-perver, ‘utârid-tab’, meh-kadr (K 7/33), âlî-câh (K 7/16), pâk-meşreb (K 7/31), hurşîd-sıfat (K 9/4), tûtî-sıfat, ney-şekker (K 10/28), “âteş-zebân” (G 89/7), zülf-kemend, gamze-şemşîr (TCB 1/3-2), kamer-çihre (G 175/2), teşne-leb(K 12/2), bülend-ikbâl, ‘âlî-câh, a’lâ-rütbe (K 10/18), kâvi-pençe (K 14/8), perişân-rev, vahşî-tab’, gazâlî-nigehân (K 12/6), yekke-şâh, bülend-eyvân (K 15/5), şûre-zemîn (K 16/2), ‘uryân-ten (KT 4/6), müşk-nâb (K 2/28), âfitâb-nihâd, sehâb-dest, sadef-dest, bahr-sermâye (K 8/12), cefâ-sipehâ, kaza-nigehâ (K 11/14), kâdir-beyân (K 15/30), subh-sıfat (G 8/3), şeh-per (G 32/2), mâh-ruh (G 175/5), ‘arş-lâne (G 274/2), gül-bister (G 43/6), mînâ-fâm (K 1/16), âteş-tâb’ (K 1/42), tufân-eser (G 34/2), âhû-nigeh (K 12/25), şeb-dost, gonca-gül, meh-cenâb (K 13/15), gonca-fem (G 174/4), beste-zünnâr (G 289/1)

birleşik yapılarıdır. Bu yapılara dikkat edilirse klasik şiirde de bunların yoğun olarak kullanıldığı görülür.

Fehîm Dîvânı'nda Hint üslûbuna özgü izâfet-i maktûpların çoğunun aslında bir sıfat tamlamasında izâfet ilişkisi kaldırılarak tamlayan ile tamlananın yer değiştirmesi suretiyle yapıldığı görülür. Burada görünüş itibariyle bir nevi Türkçe tamlama yapısına dönülmüştür. Zira Türkçe tamlamalarda önce sıfat sonra isim gelir. Fakat birleşik yapıları bir bütün olarak değerlendirmek gerekir. Yapıyı oluşturan kelimeler birlikte yeni bir anlam ifade eder. Dikkat edilecek bir diğer husus sıfat tamlamasıyla yapılan izâfet-i maktûplarda sıfat olan kelimenin yeni hayâl ve çağrışımların oluşmasında önemli bir rol üstlenmesidir. Birleşik yapılardaki sıfatlar çıkarıldığında genellikle imgenin klasikleştiği görülür.

Aşağıdaki birleşik yapılarda iki kelime bir araya gelerek başka bir kelimenin vasfını ortaya çıkarmak üzere kaynaşmışlardır. Bir Farsça tamlamanın içinde yer almadıkları için bu yapılar Türkçe sıfat tamlaması ya da adlaşmış sıfat meydana getirmişlerdir. “Germ-şekve: hararetle şikâyet” (G 154/1) dilin, “sâde-rû: yanakta ayva tüyelerinin olmaması” (G 30/3) dilberin, “pâşîde-dâne: serpilmiş taneler” (G 108/2) ahterin sıfatı olarak kullanılmıştır. Bu birleşik yapılar tamlama içinde yer almamaktadır. Bu hâliyle niteleme özelliklerini muhafaza etmişlerdir. Yine tamlama içinde yer almayan “âşüfte-dilân: perişan gönüllüler” (G 117/2), “kâvî-himmet: güçlü yardım” (G 121/3), “âşüfte-destâr: sarıği karışık, üstü başı sarhoşluk sebebiyle dağınık” (G 165/5), “şikeste-hâl: yorgun” (G 186/3), “pelengî-hû: öfkeli” (K 1/2), birleşik yapılarında sıfatlar adlaşmıştır.

Dil **germ-şekve** gamze-i cānāne bî-dimāğ

Efsāne bî-nihāye vü mestāne bî-dimāğ (G 154/1)

Sāde-rû olsa baña dilber ki ṭab'-ı rüşenüm

Tîregî-i ḥaṭṭ-ı pür-şûr ile itmez imtizâc (G 30/3)

Degüldür aḥter o **pāşîde-dâne** aḥkerdür

Hilâl şanma o **nūrāni**²¹ dās âteşdür (G 108/2)

²¹ *nûrî ki: Ü.*

Nevrüz-ı cünündür yine **âşüfte-dilâna**
Zencîr ise de züfl-i ser-i bîd görünmez (G 117/2)

Ammâ bu **ķavî-himmet** ü kudretle ‘acebdür
Mağlûb-ı cefa-yı felek-i esfel-i dünuz (G 121/3)

Şehr-i mesti vü cünün-ı ‘aşkı seyr itdüm Fehîm
Bir ‘aded **âşüfte-destâr** u dimâğ-âşüfte yok (G 165/5)

Ne hâldür k'ola pür zehr-i ğamla tâ-be-gelü
Şikeste-hâl iken ser-be-ser ķarâbe-i dil (G 186/3)

Mihr ü mehle bu **pelengî-hû** sipihr-i kîne-cü
Bir ğazanferdür ğidâ eyler iki ser rûz u şeb (K 1/2)

Aşğıdaki “siyeh-kâse: cimri, alçak, bedbaht, acımasız” (G 114/3), “turfa-hilkat: garip yaratılışlı” (G 122/5), “ğurre-mest: gurur sarhoşu” (G 148/2), “tîre-dil: kara kalpli, kötü niyetli, içi kara, sapkın” (G 229/3), “nâdîde-‘ayş: mutluluk görmemiş, mutsuz, yaşam sevincini kaybetmiş” (G 273/3), “müşğîn-sehâb: misk bulutlu” (G 274/4), “tîre-tîh: karanlık çöl” (K 1/16), “tâze-belâ: körpe bela” (K 4/19), “pâkize-bâtın: içi temiz” (K 15/7), “rûşen-hayâl: parlak hayalli” (K 1/43) “âşüfte-mağz: zihni karışık” (G 18/2) birleşik yapıları tamlamada kendilerinden önce gelen ismi niteleyecek şekilde kullanılmıştır. Ayrıca bu yapıyı oluşturan isim ve sıfatlardan birinin olmaması anlamı eksik bırakır. Dolayısıyla birleşik yapının ancak bir bütün olarak değer taşıdığı görülür.

Ey çarĥ-ı **siyeh-kâse**-i dün-perver-i bî-rahm
Cellâd da olsa kişi mihmânına kıymaz (G 114/3)

Ol mâhî-i **turfa-hilkatüz** kim
Deryâ içre şerâre-püşuz (G 122/5)

Ħavf ile âbveş ider ĥaṭ pes-i kâğıda ğürîz
Sunmağa yazsa dâdger ol şeh-i **ğurre-meste** ĥaṭ (G 148/2)

Lâle-i **tîre-dilem** kevkeb-i bahtum gibi ben
Gül-i ĥurşîd açılır gerçi gülistânımdan (G 229/3)

‘Āşık-ı **nādīde**-‘aysuz meclis-ārā-yı gamuz

Nağme-i mâtem-telâkî şavt-ı şivendür bize (G 273/3)

Mihr-i **müşgîn-sehâb** ya‘nî hüsn

Ebr-i hürşîd-cüş ya‘nî âh (G 274/4)

Zülfin o büt-i **tâze-belâ** itmede pâmâl

Nev-kâfir olan ‘izzet-i zünnârı ne bilsün (K 4/19)

Benem gürg-i dehân-âlûde-i **pâkîze-bâttın** kim

Mişâl-i Yûsuf oldı zâhîrüm pür-levş töhmetden (K 15/7)

Şâ‘ir-i rûşen-hayâlem mihr-ıtab‘am meh-zamîr

Ġarq-ı nûr olmaz mı ol kim medhûñ eyler rûz u şeb (K 1/43)

Ol Peyember kim ziyâ-yı nûrîdur mihr ü mehe

Tîre-tîh-i tîregîden nûra rehber rûz u şeb (K 1/16)

Cünün **âşüfte-mağz-ı** hayretümdür.

Ġarîb âlüfteyem dîvâne-meşreb (G 18/2)

“Müşgîn-kemend: misk kokulu kementler” (K 1/6), birleşik yapısında saç kemende benzetilmek suretiyle açık istiâre yapılmıştır. “Mürde-çerâğ: ölü mum, sönmüş çıra”da (G 286/6) çerağa mürde özelliği verilerek kapalı istiâre yapılmıştır. “Siyeh-şu‘a: siyah ışık”da (G 15/5) tezât yoluyla birleşik yapı elde edilmiştir.

Meh-peykerân-ı şehlevend zerrîn-kemer **müşgîn-kemend**

Ġahr ile ger sürse semend şad Ġahramân olmaz Ġarîm (K 1/6)

Duhân-ı **mürde-çerâğ-ı** demüñle ey nâşih

Fehîm'i itdi sözüñ bî-dimâğ yetmez mi (G 286/6)

Ġîsü-yı dil-rübâ gibi oldı **siyeh-şu‘â**

Süz-ı duhân-ı ejder-i âhumdan âfitâb (G 15/5)

Fehîm Dîvânı’nda isim tamlamalarında unsurların yer deġiştirmesiyle yapılan izâfet-i maktûplar da yer almaktadır. Bunlardan bazıları Farsça tamlama içinde yer almadan kullanılmıştır. “Sîne-çâkân: azap çekenler” (G 182/5), “âteş-zâde: ateş çocuġu”

(G 211/4), “şu’le-etvâr: alev tavırlı” (G 96/4), “şu’le-meta: sermayesi alev olan”da (G 35/4), “pertev-gedâ: nur dileyen” (G 230/4), “belâ-me’âb: belanın sığınağı” (K 2/20) kullanımlarında görüldüğü gibi isim söylenmemiş vasfı taşıyanlar söylenerek sıfatlar adlaştırılmıştır.

Geldi mest ü tîğ der-keff **sîne-çākānūn** yine

Tā-be-dāmān-ı keffin çāk-i girībānın görün (G 182/5)

Hānūmānumdan şağın itme perīşān ey felek

Şüretā kemter şerāram līk **āteş-zādeyem** (G 211/4)

Bāzār-ı behişt içre ben ol **şu’le-metā’am**

Kim rüy-ı dükkāndur baña sermaye-i düzah (G 35/4)

Nigāh itmekde düzdīde o māha **şu’le-etvāruz**

Şu’ā’-ı çeşmümüz gāhī dırāz u gāh kūtehdür (G 96/4)

Ruḥ-ı pür-tābuñ ol şem’-i tecellīgāh-ı hūbīdür

Ki olmuş mihr ü meh **pertev-gedā** nūr-ı niḫābuñdan (G 230/4)

Yine bir şūḫa oldı dil ‘aşık

Yine cānum **belā-me’âb** itdüm (K 2/20)

Fehîm Dîvânı’nda isim tamlaması şeklindeki izâfet-i maktûpların çoğu bir Farsça tamlamanın sıfatı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla kendinden önce gelen ismi nitelemektedir. Nitekim aşağıdaki beyitlerde geçen “belâ-mevc: bela dalgalı” (G 204/6), “tûtî-kisvet: papağan görünümlü” (G 103/2), “âsumân-mesîr: gezinti yeri gökyüzü olan” (G 206/7), “ahker-pâre: kor parçası” (G 76/4), “kûdek-mizâç: çocuk tabiatlı”, “beççe-bülbül: yavru bülbül” (G 19/2), “za’ferân-hâsiyyet: safran etkili” (G 217/5), “musaffâ-güher: saf incili” (G 236/3), “belâ-âb: “[çeliğine] bela suyu verilmiş [kılıç]”, “kazâ-cevher: özü ya da işlemeleri kaza (ilahi irade) olan [kılıç]” (G 242/2) “hande-eser: gülme tesirli” (G 280/3), “muztarib-hâl: muzdarip hâlli”, “merhamet-düşmen: merhamete düşman” (G 282/3), “feyz-âsâr: bereket tesirli” (K 1/41), “elmâs-peykân: elmas temrenli” (K 7/51), “hâme-câdû: kalemi büyücü olan, büyüleyici kalemi olan” (TKB 3/7-8), “kevâkib-siper: yıldız siperli” (K 8/11), “basar-misâl: göz nuru gibi/gözün ferî gibi” (K

13/6) “ma’nî-nâm: mana isimli” (K 1/48) birleşik yapılarına klasik divanlarda pek rastlanmaz.

Nâhüdâ-yı yem-i **belâ-mevcem**

Bîm-i girdâb n'iydügin bilmem (G 204/6)

Çemen-pîrâ-yı bâğ-ı hüsn ya'nî haṭṭ-ı sebzüñle

Lebüñ bir rûḥ-ı **tûṭî-kisvet** ü bülbül-terennümdür (G 103/2)

Dil-i **küdek-mizâcum** cism-i nâbüdumda pür-feryâd

Figân-ı **beççe-bülbül** âşikâr ü âşiyân gâ'ib (G 19/2)

Lâle-i deşt-i cünûn-ı za'ferân-**hâşiyetüm**

Dâğ ile pürdür derûnum gerçi ḥandândur lebüm (G 217/5)

Eşk-i ğaltân-ı çeşm-i 'uşşâkam

Aḥter-i **âsumân-mesîr** benem (G 206/7)

Olursa ḥûn ile dâğum n'ola fevâre-i şu'le

O mey engür-ı **aḥker-pâreden** efsürde olmuşdur (G 76/4)

Ben o deryâ-yı **muşaffâ-güherem** kim ḥurşîd

Kuḥl eder dîdesine sûde-i ḥâşâkümnden (G 236/3)

Teğâfüldür o şemşîr-i **belâ-âb** u **każâ-cevher**

Ki olmuş tîğ-i müjgânveş 'ayân kendi nihân keskin (G 242/2)

O kebk-i bü'l-'acebüz giryenâk-i **ḥande-eser**

Ki za'ferân iderüz ḥâr-ı âşiyânumuzı (G 280/3)

Görüp ḥûn içre cân-ı **nîm-küşte muḫtarib-ḥâlin**

Nigâh-ı **merḥamet-düşmen** urup bir nîze raḥm itdi (G 282/3)

Levḥa-i zerkâr-ı mihr ü mâh-ı **feyz-âşârdan**

Âyet-i na'tûñ Fehîm itmekde ezber rûz u şeb (K 1/41)

Hemîşe bende eyler âzmâyîş tîr-i müjgânın

Nişân oldu dilüm ol nâvek-i **elmâs-peykâna** (K 7/51)

Ben **İsî-nazm**²² u **hâme-câdû**

Mu'ciz-âşâr u sihrkâram (TKB 3/7-8)

Yegâne nâmver-i pür-himmet-i 'asâkir-i Mısr

Güzîde mâh-ı **kevâkib-siper** felek-pâye (K 8/11)

Ža'f ile oldu şimdi şu'â'-ı **başar-mişâl**

Mihr-i ruḥıyla ḥîre iken çeşm-i âfitâb (K 13/6)

Bu kaçışdem **çarḥ-ı ma'nî-nâmdur** pür-mihr ü meh

'Âlemi devr itmede bî-çarḥ u miḥver rûz u şeb (K 1/48)

İsimle yapılan birleşik yapıların bazıları benzetme bildirir. “Şu'le-pister: döşegi, yatağı alevden olan” (G 262/3), “şu'le-berg: alev yaprağı” (G 293/2), “elmas-fitil: elmas fitilli, şu'le-revgân: yağı alev olan [mum]” (TCB 1/8-1), “âteş-ruh: ateş yanaklı, yanağı ateş gibi olan” (G 23/2), “âteş-nesîm: esintisi ateş olan, ateş esintili”, “pervâne-tab': pervane tabiatlı” (G 273/1) gibi birleşik yapılarda bu durum görülür.

Gönül o aḥker-i süzân-ı **şu'le-pisterdür**

Ki şem'veş ola hem mużtarib hem âsûde (G 262/3)

Ġonca-i **şu'le-berg** ya'nî cām

La'l-i elmâs-püş ya'nî mey (G 293/2)

Sâķî kıanı cām o şem'-i rüşen

Elmâs-fitil ü **şu'le-revgân** (TCB 1/8-1)

Âteş-ruḥumı şu'le-fürûz-ı ğâżab itdûn

Ey dil saña kim derdi baķıp rûhına âh it (G 23/2)

Ġonca-i **âteş-nesîmüz** âb düşmendür bize

Bülbül-i **pervâne-tab'uz** şu'le ğülşendür bize (G 273/1)

²² *İsî-i nazm*: Ü.

Aşağıdaki beyitte geçen “kaza-per: kaza kanatlı”, “kader-pençe: kader pençeli” (G 75/3) birleşik yapılarında istiâreli bir kullanım vardır. Bu birleşik yapılara klasik eserlerde pek rastlanmaz.

İki şâhbâzdur çeşm-i **każâ-perr** ü **kađer-pençe**

Birisi şa‘ve-i dil biri murğ-ı câna şalmışdur (G 75/3)

1.2.2. Fiil Kökleriyle Yapılanlar

Fehîm Dîvânı’nda fiil köküyle yapılan birleşik yapıların çoğunun klasik şiirde de yaygın olarak bulunduğu söylenebilir. Nitekim, cân-bahş (G 14/4), hod-bîn (G 69/1), leb-rîz, gül-efşân (K 3/2), dürd-âşâm, hod-pesend (G 42/2), bûse-dih (G 83/1), taht-nîşîn (G 95/2), ‘arak-rîz (G 106/4), leb-rîz (G 125/2), dest-âvîz (G 53/3), bed-hâh (G 213/3), âteş-perest (G 140/5), kâm-yâb (K 2/32), kâm-yâb (K 2/34), feyz-yâb (K 2/34), nazm-pîrâ (K 2/47), hükm-fermâ (K 5/32), bâde-nûş (K 7/31), rûh-bahş (TKB 3/1-10), kec-sühan, kem-fehm (K 7/60), dürd âşâm (G 42/2) zevk-fezâ, cân-güdâz (G 44/4), sifle-perver (G 17/4), Şebnem-rîz, hicâb-âlûd (G 43/2), anber-şiken, kafes-perver (G 56/ 1), halvet-nişîn (G 151/5), perde-nişîn (G 74/5), çemen-pîrâ (G 103/2), terâne-güzîn (G 105/4), edeb-efrûz (G 106/3), nakâ-keş (G 109/5), dün-perver (G 114/3), gazab-âlûde (G 115/1), negam-perver (G 115/4), surh-pûş (G 138/2), dem-sâz (G 137/1), kâle-furûşende (G 144/6), bâde-hor (G 144/17), râyet-efrâz (G 157/6), rûsta-hîz (G 161/2), dil-hâh (G 159/1), âşık-küş (G 166/7), fitne-pervâz (G 179/7), saf-şiken (G 178/5), kemend-efgen (G 181/1), tâb-efgen (G 179/1), fitne-engîz (G 182/2), hûn-hâre (G 179/6), ‘âşık-firib (G 182/3), hâk-nişîn, eflâk-nişîn (G 190/1), fitne-pâş, hançer-rîz (G 183/6), nağme-senc (G 192/5), hûn-rîz, (G 203/5), halel-pezîr (G 206/8), tenhâ-nişîn (G 212/1), gûta-hor (G 235/4), şeb-hîz (G 240/3), hande-künân (G 236/6), Cem-nişîn (G 247/1), Sipeh-endâz, ma’reke-ârâ (G 243/6), hâb-âlûd, hicâb-âlûd (G 250/1), dil-fîrîb, mevc-efgen (G 254/1), güm-kerde (G 274/2), tûfân-hurûş (G 274/3), sade-firib (G 286/3), nâz-perver, hod-pesend (G 42/4), bülbül-hurûş, pervâne-cûş (G 293/3), şu’le-fürûz (G 23/2), dil-bahş (G 293/5), gülbüntirâz (G 137/5), âmed-şüd(G 93/6), güsiste-bend (G 65/3), hande-rîz (G 201/4), şeh-bend (G 68/2), cefâ-pîşe (G 218/1), fitne-fermâ (G 230/1), şeker-rîz, şîrîn-fezây (G 191/5), dest-âmûz (G 245/1), âteş-bâr (G 168/1), sâye-güster(K 5/10), dür-pâş (K 7/15), pâ-endâz (K 7/16), sipeh-endâz (K 9/4), şeker-efşân (K 10/28), dil-âşâm (K 12/25), sihr-pîrâ (K 15/30), hâk-efgen (R 47), silsile-cünbâni (G 67/3), pes-mânde (G 109/3), saf-şikâf (K

1/12), Pertev-endâz (K 1/22), reşk-fermâ (K 2/4) gibi birleşik yapılara klasik divanlarda rastlanabilir.

Fehîm Dîvânı'nda fiil köküyle yapılan birçok birleşik bağdaştırma alışılmışın dışındadır. Bunlardan biri "şu'le-sûz (K 2/16), (G 183/3) şu'le-güdâz (G 142/4) yapısıdır. Burada alevi yakan tabiri çok duyulmuş değildir. Alev esasında kendisi yakma özelliğine sahiptir. Bir başka ateşin alevi yakması mübalağayla bir duyguyu daha etkili vermek için tercih edilmiştir.

Şu'le-sûz-ı âteşem ki tab'umdan

Zühre-i hüsn ü 'aşkı âb itdüm (K 2/16)

Semâ' itdükçe nûr-ı mihr-i hüsn-i **şu'le-sûzuñdan**

Olur hürşîd-i maşşer zerre-i bî-ğadr-i nâcîzûñ (G 183/3)

Olsa hayâdan n'ola âteşi sîm-âb cûş

Tâb-ı ruñı dîdemi **şu'le-güdâz** eylemiş (G 142/4)

Fehîm Dîvânı'nda fiil köküyle yapılan birleşik yapıların üç kategoride olduğu görülür. Bunların bir kısmı sadece müzari köküyle yapılanlar, bir kısmı ism-i fail eki almış müzari köküyle yapılanlar, bir kısmı ise ism-i meful eki almış mazi köküyle yapılanlar şeklinde sınıflandırabilir.

Fiil köküyle yapılan bazı birleşik yapılarda hareket unsurunu barındıran fiil, bağlandığı kelimelerle klasik şiirde pek rastlanamayan bağdaştırmalar meydana getirir. Fehîm Dîvânı'nda orijinal birleşik yapıların çoğu bu yöntemle elde ediliyor. Burada dikkat edilirse fiil kökünden üretilen birleşik kelime uzak bir bağdaştırmayla yeni bir anlam sağlıyor. Aşağıdaki "-hîz" fiili "mevc-hîz" klasik örneğinde olduğu gibi bir orijinallik göstermiyor fakat "germ-hîz", "hâle-hîz" misallerinde olduğu gibi iki kelimenin uzak bağdaştırma yoluyla bir araya geldiği birleşik yapılar bir yeniliği yansıtıyor. Bu yenilik şiirin bağlamındaki diğer unsurlarla bir araya geldiğinde daha önce klasik şiirde pek görülmeyen çağrışım ve imgelerle karşılaşmamızı sağlıyor. Aşağıdaki kullanımlarda da görüldüğü gibi fiil kökünü barındıran birleşik yapı genellikle bir tamlama içinde yer alıyor. Böyle olunca tamlama içindeki diğer unsurların da anlamını soyut çağrışımlara açık hâle getiriyor. Bu da şiir dilinin incelenmesinde fiil köküyle yapılan birleşik yapıların önemli bir görev üstlendiğini gösteriyor. Sürme-sây (G 77/8), "âteş-

endâz” (G 78/3), “germ-hîz” (G 76/3), “hâle-hîz” (G 90/3), “belâ-fersûd” (G 119/4), “şeb-hîz” (G 130/4), “nûr-bâhte” (G 136/5), “pîrâ-bîn” (G 139/7), “nâkûs-fürûş” (G 144/7), “fûsûn-sâz” (G 160/4), “mîve-hîz”, “dâne-rîz” (G 150/3), “guta-hâr” (G 165/2), “mühim-perdâz” (G 165/3), “perveriş-yâhte” (G 184/3), “şerer-rîz” (G 183/5), “şu’le-ber” (G 204/4), “hîrmen-sûz” (G 213/3), “âteş-efrûz”, “şu’le-âmîz” (G 240/6), “dürûğ-âlûde” (G 253/6), “mâtem-telâkî” (G 273/3), “hurşîd-cûş” (G 274/4), “düzâh-fürûş” (G 274/5), “bevâr-bâr” (G 292/2), “elmâs-pûş” (G 293/2), “idrâk-nişîn” (G 190/3), “silsile-zâd” (G 65/2), “tahsîl-sâz” (G 132/8), “nûr-yâhte” (G 271/4), “gamze-zenân”, “nâle-künân” (K 3/1), “sanem-gûy” (K 3/13), “mazmun-tırâz” (K 5/54), “lu’âb-efşân” (K 7/8), “gevhersây”, “cevâhir-pâş” (K 7/34), “ziyâ-endûd” (K 7/36), “zahm-hor” (K 14/8), “ru’âf-engîz, müşg-bîz” (K 17/70), “nûkhet-âlûde” (K 17/84), “nişter-feşân” (K 17/94), “lerziş-dih” (TKB 3/1-3) “ma’reke-sâz” (G 131/2), “bismil-şüde” (G 218/3), “**kes-me-har**”²³ (G 228/3), “nâle-perestân” (K 3/19), “tufân-zâ” (K 1/45) birleşik yapıları fiil köküyle yapılan yeni bağdaştırma örnekleridir.

Kapalı istiâre anlamını taşıyan aşağıdaki birleşik yapılar Hint üslûbunun orijinallik arayışının bu tarzla netice verdiği somut numuneleridir. Buna göre “şerer-hârân: kıvılcım yiyen” (TCB 1/6-4) “zahm-hor: yaraları yiyici” (G 83/5), “şu’le-pûş: alevi örtlen/söndüren” (G 274/1), “şerâre-nişîn: kıvılcım oturmuş” (G 105/3), “şerâre-pûş: kıvılcım giyen” (G 122/5), “ahker-zâd: ateş doğurucu” (G 128/3), “şu’le-nûş: alev içen” (G 138/3), “deyr-zâd: kilisede doğmuş” (G 137/2), “has-pûş: çer çöple örtmek” (G 144/8), “tecelli-fürûş: tecelli satan” (G 150/3) birleşik yapılarında fiil istiâre anlamını sağlamaktadır.

Her şâhını âşiyâne itmiş

Murgân-ı şerer-**h**ârân-ı âteş (TCB 1/6-4)

Kimse baş kurtaramaz gamze-i hûn-rîzûnden

İşve de **zahm-hor**-ı nâvek-i müjgânuñ olur (G 83/5)

Dûd-ı âteş be-düş ya’nî âh

Nefes-i **şu’le-pûş** ya’nî âh (G 274/1)

²³ *küs-meħar*: Ü.

Gör eşer-i jāleden ruṭūbet-i bāḡı

Penbe-i berg-i semen **şerāre-niṣīndür** (G 105/3)

Ol māhī-i ṭurfa-hilkātüz kim

Deryā içre **şerāre-pūşuz** (G 122/5)

Külhan-ı düzah gibi deryāyı **ahker-zād** ider

Düşse kemter ḡatre-i hūn-ı dil-āteşnākümüz (G 128/3)

Bül-heves lebleri şevḡıyla içre bāde-i şāf

Şu'le-nūşuz bize besdür mey-i bī-ḡeş āteş (G 138/3)

Ne nāle **deyr-zād**-ı āḡūş-ı dil

Harem-perverde-i i'zāz-ı nāḡūs (G 137/2)

Dilūn āteşgeh-i ḡüsnümde vü sen delḡ içre

Nice bir eyleyesin şu'le-i 'aşḡı **ḡas-pūş** (G 144/8)

Ne şu'ledür o **tecellī-fürūş**-ı ḡüsn-i metā'

Ki mihr gibi degüldür niḡābdan maḡzūz (G 150/3)

1.2.3. İzâfet-i Maktû Şeklinde Yapılanlar

İzâfet-i maktû', normal tamlamalardaki izâfet kesresinin kaldırılmasıyla elde edilir ve bu izâfet kesresinin kaldırılmasına fekk-i izafe denir. Bunlar ve benzerlerinin pek çoğu birleşik isim ya da birleşik sıfat oluşturup terkipliklerini kaybederler (Şahinoğlu, 1997:95).

Fehîm Dîvânı'nda izâfet-i maktûlar yeni bir imge oluşturmak için pek kullanılmamıştır. Aslında izâfet-i maktûlar semai olduğu için şair yeni bir tasarrufta bulunamıyor. Bu yapılar şaire sınırlı bir hareket alanı veriyor. Sıfat tamlamalarında izâfet-i maktûlar bir dereceye kadar kıyasî olarak yapılabilir. Ama isim tamlamalarındaki izâfet-i maktûlar tamamen semaidir. Sadece veli, sahip, mir, ser kelimeleri gibi birkaç sözcük klasik edebiyatımızda kurallı olarak birleşik yapılarda kullanılır. İzâfet-i maktûlar böyle olmadığı için yani kıyasî oldukları için şairler orada maharetlerini gösterebilir. Aşağıda Hint üslûbuna uygun sınırlı sayıda birkaç kullanım görülmektedir. Bunlardan “kâm-teşne: murada susamış” (G 44/4), “sâhib-Tûr: Tûr'un sahibi/ Hz. Musa” (G 284/4) birleşik

yapılarının yeni olduğu söyleyebilir. İzâfet-i maktûlarda şairin hareket alanı sınırlı olduğu için bu yapılar şairin yenilik arayışına fırsat vermemiştir.

Ne deñlü zevk-fezâ ise **kâm-teşneye** âb

Dile o mertebedür süz-ı cân-güdâz lezîz (G 44/4)

Bir nihâl-i şu'le görseñ pertevinden bî-höd ol

Vâdi-i 'aşk içre **şâhib-Ṭür'a** beñzet kendüni (G 284/4)

Sıfat tamlaması şeklinde oluşturulan izâfet-i maktûlar, isim tamlamasıyla oluşturulanlara göre kıyasî olduğu için daha orijinal bir nitelik gösterir. Ser-tîz (G 73/3), dimâğ-âşüfte (G 165/5), dil-mürde (TKB 3/1-10), leb-teşne (K 4/17) yapıları bunlara örnektir.

Şu izâfet-i maktûların isim tamlamasıyla yapılanları klasik divanlarda sıklıkla görülebilecek birleşik yapılardır. Dolayısıyla orijinallikte nadiren bir araç olarak kullanılmışlardır. Bunlar, sâhib-kırân (G 94/3), ser-sipeh (G 95/1), ser-leşker (G 95/3), ser-kâfile (G 109/1), sâhib-hired (G 123/2), sâhib-dîde (G 211/3), ser-çeşme (G 231/7), ser-levh (G 243/5), ser-fürû (G 247/7), ser-halka (G 283/7) sâhib-nisâb (K 5/57), sâhib-kemâl (K 6/9), sâhib-devlet (K 7/15), sâhib-serîr (K 7/21), sâhib-re'y (K 7/32), sâhib-lutf (K 10/16), sâhib-kırân (KT 8/4), zîr-dest (TKB 1/5-1), birleşik yapılarıdır.

Fehîm Dîvânı'nda gördüğümüz birleşik yapıların bazıları klasik örneklerle benzerlik gösterse de divanda çoğunlukla sebk-i Hindî'yi yansıtan birleşik yapıların kullanıldığını söyleyebiliriz. Birleşik yapılar içinde özellikle “izâfet-i maktûp” ve “fiil köküyle yapılanlar”ın şiirin imaj dünyasının yenilenmesine önemli bir katkı sunduğu görülür. Bu birleşik yapılar sadece kendileri orijinal olmakla kalmayıp içinde bulunduğu bütünlüğe de orijinal anlatım imkânları sunar. Böylece şiir geniş bir hayal iklimine açılmış olur.

1.3. Söz Yoğunluğu (İcâz)

Sözün ne kadar önemli olduğuna dair birçok şey söylenmiştir. Sözü yerinde, zamanında, bağlamında ve veciz bir şekilde söylemek her zaman takdir edilmiştir. Çünkü söz insanın kendini ifadesinde en önemli vasıta olmuştur. Günümüze kadar ulaşan birçok söze baktığımızda bunların veciz sözler olduğunu görürüz.

Sözü yoğunlaştırma onu eksik ve fazlalıklarından arındırmakla olur. Yine sözlerin kulağa hoş gelmesi de onun aranan özelliklerindedir. Bu da en çok şiirde karşılığını bulmuştur. Aslında şiirin ortaya çıkmasının en önemli sebebi insanların güzel söz söyleme isteğiyle alakalıdır. Sözün itibar görmesi için veciz bir şekilde söylenmesi gerekir. Aşağıdaki beyitte Fehîm bu duruma işaret etmektedir.

Ey dil yeter sözdür güher çoğ olsa olmaz mu'teber
Kimse kulağ aşmaz eger olsa sözüñ dürr-i yetim (K 6/17)

Söz yoğunlaştırılırken az sözle çok şey anlatma esas alınır. Sözü azaltırken bağlamdan, ipuçlarından, geleneksel kültürden yararlanır. Belâgat âlimleri sözün durumu ile ilgili aşağıdakine benzer değerlendirmelerde bulunmuşlardır.

Bir söz eksik ya da fazlası olmaksızın bir anlam ifade ediyorsa buna *müsavat*, olduğundan daha az sözle bir anlam karşılanıyorsa buna *îcâz*, bir anlamı karşılamak için gerekenden daha fazla sözün kullanılmasına ise *itnab* denir (Yılmaz, 2013:110). Burada dikkat edilirse temel hareket noktası müsavattır. Müsavat doğal lisanı ölçü alır. Bir sözün îcâz ya da itnab olduğunu müsavat belirler. (Yılmaz, 2013: 233) Bu tanıma baktığımızda konunun oturduğu zemin veya kâidesinin “müsâvât” olduğunu “itnâb” ve “îcâz”ın müsâvâta göre belirlendiğini görürüz. Sözde ideal olan müsavattır. İtnab ve îcâz bağlama göre bazen bir kusur bazen bir meziyet olarak değerlendirilebilir.

Bir ifadenin uzunluk veya kısalığı halkın konuştuğu günlük dile göre belirlenir. Bunun dışında bağlamın gerektirdiği anlam ne ise kullanılan sözlerin ona uygunluğu bir diğer ölçüdür (Saraç, 2013: 80).

Îcâz, lafzın fazlası olmaksızın manaya delalet etmesidir (İbnü'l-esîr el-Cezerî, 1971: 58).

Kanunların düzenlenmesinde, ilim ve fen kitaplarında da anlaşılmasızlıktan uzak olması şartıyla îcâza riayet etmek gerekir. Bazen söz, verilmek istenen manadan az olursa, mana hakkıyla ifade edilemezse buna “îcâz-ı muhil” ya da “ihlâl” denir ki bu tür îcâz, sözün amacına hizmet etmediği ve sözün ahengini bozacağı için hoş görülmemiştir (Akın, 2016: 88).

Îcâz her dönemde şiirin anlamını zenginleştirmede başvurulan bir yoldur. Aslında her dilin de doğal yapısında bulunan bir özelliktir. Klasik şiirde îcâz yoğun olarak

kullanılmıştır. Klasik şiirimizin eğilimlerinden olan sebk-i Hindî’de de îcâza sık yer verilmiştir. Fehîm de bunu divanında sık sık göstermiştir.

Belâgat âlimleri îcâzı genellikle iki ana başlık altında değerlendirmişlerdir. Bunlardan birincisine *îcâz-ı hazf*, ikincisine *îcâz-ı kısar* demişlerdir.

1.3.1. ‘Îcâz-ı Hazf (Eksiltme)

Hazif (hazf), sözlükte “ortadan kaldırma, kaldırılma, çıkarma, silme, giderme, atmak, düşürmek, bir şeyin bir tarafını kesip atmak” anlamlarına gelir.

‘Îcâz-ı hazf, Rusçuklu Hayri’ye göre sözün bağlamından anlaşılabilir veya akılla bulunabilecek bir parçasının ya da birbirini tamamlayan unsurlardan birinin kaldırılmasıdır (Akın 2016: 88).

Sözü hafifletme, kısaltma, yoğunlaştırma ve etkin bir şekilde söyleme gibi nedenlerle yapılan hazfin gerçekleşebilmesi için akıl, gelenek, örf-adet, dil dışı ve dil içi bağlam vb. eksiltileni (mahzuf) gösteren bir ipucunun bulunması gerekir (Durmuş, 1998: 123).

Bazen eksiltilmiş unsur fazla bir çaba gösterilmeksizin anlaşılır/ fark edilir. Bazen de anlaşılması zordur. Derinlemesine düşünmeyi gerektirir, uzun uzun tefekküre muhtaçtır. Zira onu gösteren (ipuçları) gizlidir. Belâgat ilmindeki çalışmalarıyla uzmanlaşmış, bu konuda bir becerisi, yatkınlığı olan ve yöntem bulan kimseler ancak bunu bulup çıkarabilirler (İbnü’l-esîr el-Cezerî 1971: 59).

Belâgat açısından hazfedilen her zaman aşikâr olursa söz zayıflar, sözde güzellik ve cazibe kalmaz. Fakat hazfedilen kelime ve ibareyi gösteren anlamla ilgili (manevi) karineler bulunmalı, ibare anlaşılmaz olmamalıdır (İbnü’l-esîr el-Cezerî 1971: 62).

Eksiltmeyle yapılan îcâz hem anlamı hem de sözün etkisini artırıyor. Şiirde amaç daha güzel söz söylemektir. Bazen bir sözü gizlemek söylemekten daha etkili olabiliyor. Üzerinde duracağımız eksiltmeler aslında sadece şiir dilinde kullanılmaz, günlük dilde de insanlar düşünce ve duygularını anlatmak için eksiltmeye başvurabilirler. Eksiltileni öğeler sadece bir şiir eğilimine ait değilse günlük dilde, başka şiir tarzlarında da kullanılıyorsa belli bir şiir tarzının üslûp özelliği değildir. Dolayısıyla bizim burada

örneklendireceğimiz eksiltmeyle ilgili kullanımların çoğu sadece Hint üslûbunun özelliğini yansıtmıyor.

Hazf; ses, ek, kelime ve cümlede gerçekleşebilir. Bunları aşağıda başlıklar altında örnekleriyle açıklayacağız.

1.3.1.1. Eksiltmenin Ses ve Ek Düzeyinde Olması

Ses düşmesi, vezin ve ahenk uyumundan dolayı gerçekleşebilir. Bunun dışında ek-fiil, durum ekleri, iyelik eki, nisbet î'si de şiirde eksiltilebilir.

Şiirde bazen **vezin gereği** bir sesin hafzedildiği görülür. Aşağıdaki beyitlerde geçen n(e)'ola (K 7/45) k(i)'idem (K 8/8), nic(e)'olur (G 22/4), k(i)'o (G 24/4), n(e)'iydügin (G 203/6) örneklerinde ses hafzedilmiştir. Bu durum klasik şiirde de görülür. Dolayısıyla Hint üslûbuna has bir özellik değildir.

N'ola gurbetde gelse cān u dil feryād u efgāna

Felek bī-rahm u külfet āşinā vü 'ayş bigāne (K 7/45)

Qarār virmedi devrān **k'idem** qarār aşlā

Felekle hāşılı yok qudretüm müdārāya (K 8/8)

Gör sen **nic'olur** biniş-i envār-ı tecellī

Dūd-ı dilüni sürme-keş-i çeşm-i hasūd it (G 22/4)

Āştī-maṭlab 'adem mülkin penāh itsün **k'o** şūh

Şaf-şikendür rüz-ı maḥşer şulh-düşmen ceng-döst (G 24/4)

'Ārifem 'ārif ki bilmem 'aşq u 'irfān **n'iydügin**

Hem yine erbābını ta'yīb ü rüsvā eylemem (G 203/6)

Her ne kadar bazı kaynaklarda Farsça izâfet-i maktûp ve izâfet-i maktû şeklindeki birleşik yapılarda izâfet kesresinin kaldırılmasıyla bir sesin hafz edildiği söylene de bu îcâz sayılmaz. İzâfet-i maktûp ve izâfet-i maktûlarda yeni bir kelime, yeni bir anlam türüyor. Anlamda herhangi bir değişme olmazsa eksiltme, olursa ona îcâz diyoruz. Fakat burada anlam da değiştiği için îcâza girmez. Mesela per-i şikeste (kırık kanat) ile şikeste-per (kırık kanatlı) aynı anlamı kazanmıyor. Dolayısıyla izâfet-i maktûp olan “şikeste-per”de bir îcâz yoktur.

Aşağıda değerlendireceğimiz seslerin hazfedilmesi, Hint üslûbunu yansıtan durumlar değildir. Biz bunların her biri ile ilgili birkaç örnek vereceğiz.

Aşağıdaki örneklerde ek-fiilin düşürülmesi hem günlük dilde hem de şiir dilinde yaygın olarak görülür. Bundan dolayı bu kullanımlar bir üslûp özelliği olarak değerlendirilemez. “Âteşî-hû (dur) (G 17/5), ayân (dur) (G 21/1), “kazâ (dur)” (G 25/6), “ummân”uz (G 28/5) örneklerinde ek-fiil düşürülmüştür.

Ne hikmetdür ki dilber âteşî-hû dil hevâyîdür
Egerçi aşl-ı fıtratde bir âb u hâkdendür hep (G 17/5)

Ey turraları sünbül-i şahrâ-yı kıyâmet
Hattûnda ‘ayân sırr-ı temâşâ-yı kıyâmet (G 21/1)

Lâlesi şu‘le güli şu‘le nesîmi şu‘ledür
İtdi bâğum perveriş ü hevâ-yı hûy-ı döst (G 25/6)

Devr-i girdâb-ı belâ mevce-i tûfân-ı kazâ
Ġûta-hôr-ı yem-i ‘aşka mey ü peymâne yeter (G 62/2)

Ne çeşm-i pür-nem-i ‘ummân ne ebr-i nîsânuz
Bu cüş-ı eşke o dürr-i yegânedür bâ‘iş (G 28/5)

Aşağıdaki beyitlerde sırasıyla “sa’ve-i dil(e)” (G 75/3), her taraf(a) (G 156/2) kelime grubunda **yönelme hâli** eki, “ferdâ-yı kıyâmet(de)” (G 21/3), “ciğer(de)dür” (G 106/9), ezel (de) (G 141/4) kullanımlarında **bulunma eki** hazfedilmiştir. Bu, az rastlanan bir durumdur.

İki şâhbâzdur çeşm-i kazâ-perr ü kader-pençe
Birisi sa’ve-i dil biri murğ-ı câna şalmışdur (G 75/3)

Pâdişeh-i serîr-i nâz olmuş o çeşm-i işveger
Şalmada kaçd-ı cân için peyk-i nigâhı her taraf (G 156/2)

Cevr eylesün kâfir-i zülfün o kadar kim
‘İsî tuta dâmânını ferdâ-yı kıyâmet (G 21/3)

Biñ kılzüm-i hûn çeşm-i terümden sefer ider
Sad-dūzaḥ-ı ğam ‘uzlet-i dāğ-ı cigerdür (G 106/9)

Çeşmüñ dile şü deñlü ider āşinā nigāh
Gūyāki birbiriyle ezel şöḥbet eylemiş (G 141/4)

Aşağıdaki beyitlerde “ne bahar(ı) ne hazan(ı bilirim)” (G 31/7), “her taraf(ı)”(G 231/8) örneklerinde **belirtme eki**, “hayyiz-i ilmiñ âlim[i] olmak” (G 5/2) örneğinde **iyelik eki** hazfedilmiştir. İkinci beyitte bulunan “lâ- mekân[î]”olmak ifadesinde **nisbet î**’si hazfedilmiştir.

Ben ki pejmürde-i ‘aşkam **ne bahâr u ne ḥazân**
Berg-i bî-âb-ı ruḥum reng nedür bilmez hiç²⁴ (G 31/7)

Mest gezüp **her taraf** gör ki ne olur telef
Dilber-i mağrûrdan ‘aşık-ı mehcûrdan (G 231/8)

Cevher-i zātuñla kâ‘im bir ‘arazdur **lâ-mekân**
Mümteni’dür hayyiz-i ‘ilmüñ ‘alîm olmak bana (G 5/2)

Ve zin ve ahenk uyumundan dolayı sesin eksiltilmesi her dönem şiirinde görülebilecek bir özelliktir. Yine ek-fiilin eksiltilmesi dilde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Oysa durum ekleri, iyelik ekleri, nisbet i’sinin hazfî yukarıdakiler gibi sık görülen kullanımlar değildir. Ayrıca tekrar belirtmekte fayda var ki izâfet-i maktûp ve izâfet-i maktûlar anlam değiştiği için eksiltme olarak değerlendirilemez.

1.3.1.2. Eksiltmenin Kelime Düzeyinde Olması

Cümle öğelerinin, sıfat/mevsufun, nidanın, bağlacın, edatın, tamlayanın, tamlananın, yardımcı fiilin, benzetme edatının, Farsça fiilimsinin kaldırılması kelime eksiltmek suretiyle yapılan haziflerdir. Ayrıca mecaz-ı hazfî, mufassal olmayan teşbîhler, istiâreler de bu gruba dâhil edilebilir.

Mevsufun hazfî nitelenen veya belirtilenin (mevsufun) kaldırılmasıyla yapılır. Aşağıdaki “ebediyü’l-adem” (kişi) (G 34/4), “şeker-lebâna” (kişi) (G 44/1), “gamzeñi

²⁴ *Merd-i mecnûn elem-i seng nedür bilmez hiç*: Ü.

âbisten-i âşûb eyleyen” (takdir/kudret) (G 12/6), “pây-mâlân (insanlar), dest-gîr” (insanlar) (G 206/3), “hâr, üftâde, hakir” (kişi) (G 206/4) örneklerinde mevsuf hazfedilmiştir.

Küşte-i çeşmüñ olan dil olur ihyâ-düşmen

Ne belâdur ebediyyü'l-'ademe nâz-ı Mesîh (G 34/4)

Şeker-lebâna gelür nüş-ḥand-i nâz lezîz

Mezâḳ-ı 'âşîka da girye-i niyâz lezîz (G 44/1)

Eyleyen ğamzeñi âbisten-i âşûb itmiş

Hük-m-i çeşm-i siyehüñ tev'em-i fermân-ı kazâ (G 12/6)

Senüñ üftâdeñ olmadan der idüm

Pây-mâlâna dest-gîr benem (G 206/3)

Sâyeveş şimdi âfitâbam lîk

Hâr u üftâde vü ḥaḳîr benem (G 206/4)

Bu tür eksiltmeler sebk-i Hindî'ye mahsus değildir. Her şiirde görülebilecek tasarruflardır.

Bazen **sıfat** hazfedilir. Nitekim aşağıdaki beyitlerde “o (zalim) şuha” (G 152/5), “(insafsız/taş kalpli) o mâha” (G 159/4), “(güzel sesli) bülbül” “(kötü sesli) zağ” (G 189/2) sıfat hazfedilmiştir.

Ḥam itse ḳadlerini bâr-ı cevri-i ğamze-i mağrûr

Müdâm eylese 'uşşâḳ-ı zâr o şûḫa tevâzu' (G 152/5)

Te'şîr-i tâb-ı mihri hilâl eyledi beni

Kâr itmedi o mâha bu süz u güdâz ḥayf (G 159/4)

Bülbül gibi biñ nağme iderseñ beğenilmez

Maḳbûl ola dirseñ yûri hem-ḥâne-i zâğ ol (G 189/2)

Nidanın hazfi yine yaygın olarak divan şiirinde kullanılır. Aşağıdaki “(ey) gülbün”de (ey) “mutrıb”ta olduğu gibi nidâ edatının hazfedildiği görülür.

Ġoncayı gerçi ki āġūşa çekersin ġülbün
Bĩ-sebeb dest-i girĩbān olacaġsın āġır (G 66/3)

Yeter muġrıb nevā-yı tũĩ-i ġeng
Ŗeker-rĩz-i leb-i Ŗirĩn-fezāy ol (G 191/5)

Yüklem, genellikle yüklem fiildir, ġıkarılmasıyla bir baŖka hazf olayı gerçekteŖir. AŖaġıda “nĩze” (sunar) (G 9/2), “hevā-āmĩz” (kaldı), “ġeŖm-i Ŗarāb-ālũd” (kaldı) (G 43/7), “hayāle” (kalmadı), (G 47/4), “kiriŖme-nukl” (olur) (G 88/4) örneklerinde yüklemler hazfedilmiŖtir.

Nigāhı tĩġ Ŗunar ġeŖmi nĩze müjġāndan
O ġamze olsa süvār-ı semend-i istiġnā (G 9/2)
ĀlāyiŖ-i rindĩden ne ġaldı Fehĩmā'da
Bir cān-ı hevā-āmĩz bir ġeŖm-i Ŗarāb-ālũd (G 43/7)
Nũr-ı nigehe ġalmadı yer belki hayāle
Teng eyledi ġeŖmũm o ġadar keŖret-i dĩdār (G 47/4)
Dil cām u ġamze sākĩ-i²⁵ Ŗũġ u kiriŖme nuġl
Hũn-ı ciger Ŗarāb u ġazā mey-fürũŖ olur (G 88/4)

Öznenin eksiltilmesi de divan Ŗiirinde yaygındır. Bu durum da Hint üslũbunun ayırt edici bir özelliġi deġildir. AŖaġıdaki beyitlerde sırasıyla (āyĩne) “māh u ġurŖĩd olur” (G 47/3), (dũd-ı āhum) “hayme-i nũh-feleki berbād eyledi” (G 61/2), (mihr-i felek-zād) “zerrece ġözũme gelmez” (G 61/6), (o) ahenk ideyor (G 61/7), (hũma olan müŖgin) “kenār-ı ebrde āsũdedũr” (G 68/1), (ġönũl) (āŖık) “Cānın nigāh-ı Ŗũhına kurbān idũp gelũr” (G 111/5) (bu nāle) “tāze bestedũr” (G 93/5), “dost refĩkum olunca (hār u hārā) semũr u aġlas olur” (K 8/7) ifadelerinde öznelere hazfedilmiŖtir.

Ger āyĩneye baġsam olur māh ya ġurŖĩd
Ol mertebe naġŖ oldu dile Ŗũret-i dĩdār (G 47/3)

²⁵ sākĩ vü: Ü.

Dūd-ı āhum nice bir ‘arşa sūtün eyleyesin
Hıyme-i nüh-feleki eyledi berbād yeter (G 61/2)

Sen perī-ruḥ var iken zerrece gelmez gözüme
‘Arz-ı ḥüsn eylesün mihr-i felek-zād yeter (G 61/6)

Nağme-i işveye āheng ideyor şabr eyle
Besdür ey ‘āşık-ı sevdā-zede feryād yeter (G 61/7)

Hāl-i müşgīni ki yāruñ gūşe-i ebrüdedür
Bir hümādur kim kenār-ı ebrde āsüdedür (G 68/1)

Her gūşeden bir āfet-i ḥalk u belā-yı cān
Cānın nigāh-ı şūḥına ḫurbān idüp gelür (G 111/5)

Dil nev-niyāz-ı ṭurradur it nālesine raḥm
Ey gonca diñle sünbüle de tāze bestedür (G 93/5)

Olnca dōst refīḫum semür u aṭlas olur
Baḫar mı ‘āşık olan zaḥm-ı ḥār u ḥārāya (K 8/7)

Nesnenin kaldırılması da sıklıkla görülen bir hazif yöntemidir. Aşağıdaki beyitlerde geçen “(onu) terennüme komazuz” (G 8/4), “(gözyaşını) örter” (G 63/5), “(silsile-cünbāni-ı şevk olduğumu) haber ver” (G 67/3), “(neyi) meydan edüp gelir” (G 111/6), “(tegāfül etmesi) ma’nāda yine o şehden ben zāra nazardur” (G 106/5) örnekleri birer hazif olayıdır.

Terennüme ḫomazuz .andelīb-i ḫuds olsa
Hadīḫa-i edebūñ bāḡbānyuz cānā (G 8/4)

Ṭuyurdı girye-i mestānesi mestūr iken ‘aşkuñ
Fehīmā āstīnūñle egerçi her zamān örter (G 63/5)

Ey bād-ı şabā silsile-cünbāni-i şevḫam
Zencīr-i ser-i zūlf-i dil-āvīze ḫaber vir (G 67/3)

Böyle gelürse karşıısına kim tırur anuñ
Zĩrā semend-i çeşmine meydān idüp gelür (G 111/6)

Eylerse teğāfũl n'ola ağıyār arasında
Ma'nāda o şehden yine ben zāra nazardur (G 106/5)

Şu kullanımlarda ise “(nasıl) hamle-i saff-ı ‘ases eyler” (G 57/2), “(daha) tıfl iken” (G 59/2), “beni (öyle) bi-nişan etti(ki)” (G 7/5), “‘âşık (hiç mütehammil) degül” (G 272/2) **zarf tümleci** hazfedilmiştir.

Gör kuvvet-i feyz-i meyi destār-şikeste
Sermest tırurup hamle-i şaff-ı ‘ases eyler (G 57/2)

Köhne cellād-ı felek çıkmaz o mehle başa
Tıfl iken bir nigehiyle nice bin kana girer (G 59/2)

Zā'f-ı cefā-yı ğamze beni itdi bĩ-nişān
Olmaz hadeng-i cevri ü cefā kārger baña (G 7/5)

Kendũn itmezsın taħammũl hecrũne ‘âşık degül
Gör nice bĩ-tāb olursun baķmasañ āyĩneye (G 272/2)

Dolaylı tümlecin hazfedildiği “(bundan) ne çıkar” (G 59/5), “(ona) cilvegehdür” (G 95/5), “(ona) keserdüm” (G 96/2), “(ondan) sakın” (G 180/3), “(buna) māni” (G 151/5) kullanımlara da rastlıyoruz.

Giceler halvetũme girse o meh mest ü harāb
Men kılma ne çıkar sana rākibā ne girer (G 59/5)

Kendi bir iken ‘aceb degül mi
Şad merdũm-i dĩde cilvegehdür (G 95/5)

Mu'arrā hũbdur ķadd-i bũlend-i şāhid-i ķaşrum
Keserdüm ķarķ-ı atlasdan ķabā-yı cāh kũtehdür (G 96/2)

El-ķazer ey murğ-ı küfr ü dĩn ki dũşmendür şaķın
Gerçi tavrı aşınādur şāhbāz-ı çeşminũn (G 180/3)

Hayāl-i yār ile ḥalvet-niṣn-i tecrīdüz

Fehīm sen de gelüp olma her zamān mānī' (G 151/5)

Ayrıca “(ya) dil-i dīvāne girer (ya) arasına ṣāne girer” (G 59/2), “çeşmün (“ki” çünkü, zira)” (G 73/2), “olmuşdur (“ki”, çünkü)” (G 76/2), “germ-gavga (fakat)” (G 19/1), “tabī'at-ı süstin (zira)” (G 105/7), “[Madem ki) benim okuma kılıç, dağ gibi siperdir, ben (de) o ay gibi güzelin siperini hilal gibi kılıç yaparım.]” (G 106/6), “(ya) benzer (ya) benzemez” (G 116/5), (G 116/6) “olmuş (da)” (G 142/2), “bak (da)” (G 160/5), “nigāhuñ (ki)” (G 176/1), “yazsa (da)” (G 196/2), “revâ (zirâ)” (G 225/3), “lâyük mıdur (zira)” (K 10/8), “olursa (da)” (G 273/2) örneklerinde görüldüğü gibi **bağlacın kaldırılmasıyla** da hazif yapılmıştır.

Zülfi aşüfte olup itse şabâ ile cedel

Dil-i dīvāne girer arasına ṣāne girer (G 59/2)

Pür-²⁶kaṭre-i surḥ olsa n'ola dāmen-i çeşmün

Şemşīr-i müjeñden dökülen ḥün-ı deründür (G 73/2)

Taḥammül eylemez tīr-i nigāh-ı çeşm-i cānāna

Ḳazā zaḥmından ol deñlü dilüm āzürde olmuşdur (G 76/2)

Hücüm-ı tīr-i ğam derkār u cism-i nātüvān ğā'ib

Hümālar her ṭarafdan germ-ġavġā üstüḥ'ān ğā'ib (G 19/1)

Ḥaşm nazīr idemez tabī'at-ı süstin

Ṭab'-ı Fehīm'ün şī'arı şī'r-i metīndür (G 105/7)

Mānend-i hilāl eylerem ol meh siperin tīġ

Tā nāveküme kūh gibi tīġi²⁷ siperdür (G 106/6)

Zaḥm-ḥür-ı tīr-i ḥün-rīz-i ḳazā oldum velī

Tīzlikde ğamze-i ḥün-ḥāra beñzer benzemez (G 116/5)

²⁶ Bir: Ü.

²⁷ tīġ-i: Ü.

Hey'et-i gūy-ı meh ü mihre nigāh itdüm Fehīm
Girde-i bālīn sürīn-i yāra beñzer benzemez (G 116/6)

Fenn-i cefāda o meh 'aksine olmuş şerīk
Āyīneyi nüṣṣa-i nāz u niyāz eylemiş (G 142/2)

Ne imiş şu'bede-bāzī-i ḳazā seyr eyle
Ġamzeye teşne geçen 'āşık-ı ser-bāzına baḳ (G 160/5)

Olmış o ḳadar fitnede üstād nigāhuñ
Her şulḥda şad ceng ider ĩcād nigāhuñ (G 176/1)

Būlbūl-i bāḡçe-i ye's tesellī bulmaz
Yazsa ṭāvūs-şifat ger per ü bāl üstine gül (G 196/2)

Āteş-i ḥüsn-i bütānum mihre ger itse revā
Ḥande-i dendān-nümā ḥākisterümdür aḥkerüm (G 225/3)

Mest olup gül-geşt-i gülzār etmeyem lāyık mıdur
Bu hevālar 'aḳl-ı Eflāṭūn'a noḳşān gösterür (K 10/8)

Edatın kaldırılması da ayrı bir hazif olayıdır. Aşağıda “lebe (kadar)” (G 96/1), olam [Olmam (için)]” (G 7/4), “teşrif-i şehādet (için)” (G 24/3), “şāh-ı istiḡnā-sipāham ben (bu yüzden)” (G 6/5), “teng nedür bilmez hīç” (G 31/2), “ālāyiş-i rindīden (başka)” (G 43/7) örneklerinde bunu görebiliriz.

Za'ifem ḳaşr-ı 'arşa gerçi ḡāyet rāh kūtehdür
Derūnumdan lebe yetmez kemend-i āh kūtehdür (G 96/1)

Bīḡāne-ḥūy olmalı bir āşinā nigāh
Besdür helāk-i ḡamzeñ olam bir naḳar bana (G 7/4)

Müjde teşrīf-i şehādet on sekiz biñ 'āleme
Geldi yektā ol sitemger şulḥ-düşmen ceng-döst (G 24/3)

Şāh-ı istiḡnā-sipāham ben Fehīmā çarḥ-ı dün
Ḥavf ile biñ dürlü vaż'-ı dil-nevāz eyler bana (G 6/5)

Bülbül-i şifte-ḥāle gül ü gonca birdür
Vüs'at-i sine-i dil teng nedür bilmez hiç (G 31/2)

Ālāyiş-i rindiden ne ḳaldı Fehimā'da
Bir cān-ı hevā-āmiz bir çeşm-i şarāb-ālud (G 43/7)

Tamlayanın kaldırılması, belirtilenin (muzafun ileyhin) kaldırılması yaygın olarak görülen bir hazif olayıdır. Aşağıdaki “(şarabın) katrasın” (G 14/4), “(kimin) damanını” (G 21/3) “(onun) hayatında” (G 56/6), “(Onun) goncasıdır” (G 90/2) örneklerinde görüldüğü gibi.

Ḳatrasın nüş eyleyen 'İsī-i cān-baḥş olmada
Rūḥ ile hem-māye gūyā şir-i Meryem'dür şarāb (G 14/4)

Cevr eylesün kāfir-i zülfün o ḳadar kim
'İsī tuta dāmānını ferdā-yı ḳiyāmet (G 21/3)

Bülbül ki hayātında hār ile ola küşte
Ölmüş turalum sonra gülden kefeni n'eyleyler (G 56/6)

Höy-²⁸rız olursa aḥker-i dāğum 'aceb degül
Gülzār-ı 'aşḳa goncasıdır jāle-ḥiz olur (G 90/2)

Bazen de **belirtilenin (Muzafın) kaldırılmasıyla** hazf yapılır. Aşağıdaki beyitlerde geçen düştüklerimi [düştüğüm (şeyleri)] (G 67/2), (Yar-ı) mest (G 111/1) örneklerinde görüldüğü gibi.

Ey bād-ı şabā dūr olalı ḡamzelerinden
Düştüklerümi ḥançer-i ser-tize ḥaber vir (G 67/2)

Zülfin o mest ḥāk ile yeksān idüp gelür
'Uşşāk-ı pāymāli perişān idüp gelür (G 111/1)

²⁸ Ḥün-: Ü.

Yardımcı fiilin kaldırılması kelamı kısaltma yollarından biridir. Terenüme (etmeye) (G 8/4), feda (olsun) (G 47/8), gam-hâne (olarak) (G 56/8), güli bister (iden) (G 63/1), “gamzesi lutf-âmîz (olan), çeşmi itâb-âlûd (olan) (G 43/3), niyâz (olsun) (G 60/4), merd (olması) (G 4/4), tan (etmek) (G 175/6), terâvüş (eder) (G 238/5), giryân (yardımcı fiil, zarf-fiil eklenebilir) (K 3/14) örneklerinde bu durumu görebiliriz.

Terennüme kıomazuz .andelîb-i kıuds olsa
Hadîka-i edebüñ bâğbâniyuz cânâ (G 8/4)

Telh etdi mezâk-ı dile şîrîni-i cânı
Bîñ rûh fedâ böyle ise lezzet-i dîdâr (G 47/8)

Cân ü dil-i uşşâka gam-hâne yeter çeşmi
Ya’küb-ı elem-dîde Beytü’l-hazen’i n’eyler (G 56/8)

Şebnemdür iden göncayı bâlîn güli bister
Sen berkısn ey dil yüri hâşak-nişin ol (G 190/2)

Cellâd-ı Mesîhâkâr âşâr-ı nigâhuñdur
Ey gamzesi lutf-âmîz ey çeşmi ‘itâb-âlûd (G 43/3)

Niyâz o şûha hezârân ki farı-ı ‘işmetden
Mağall-i nâzda hüy-rîz olup hiçâba düşer (G 60/4)

Dilbere mâ‘il olan merd gerek bü’l-hevesâ
Her Züleyhâ-yı zamâna gam-ı Yûsuf ne belâ (G 4/4)

Ey zâhid-i bî-zevķ yeter ehl-i dile ta‘n
Mestâne mi dîvâne mi ferzâne mi oldun (G 175/6)

Tâbiş-i mihr-i cemâlûñden ‘araķ-rîz olsam eyler
Kevkeb ü aķter terâvüş hep mesâmmât-ı tenümden (G 238/5)

Mâtem-i baķtumla Zuhal eylesün
Merdüm-i çeşmüm gibi giryân semâ‘ (K 3/14)

Aşağıdaki beyitlerde “(Manend-i) mey” (K 3/17), “zerre-i bî-cân (gibi)” (K 3/17) **benzetme edatı** hazfedilmiştir.

Olursa hûn ile dâğum n'ola fevwâre-i şu'le
O mey engür-ı aḥker-pâreden efşürde olmuşdur (G 76/4)
Şems-i hüdâ 'İsî-i şânî k'ider
Şevkı ile zerre-i bî-cân semâ' (K 3/17)

Aşağıdaki beyitlerde **Farsça fiilimsi** “ḥayret-(bahş) (engiz)” (G 47/2) “raks- [künan]” (G 137/5) hazfedilmiştir.

İtdi müjemi şâḥçe-i naḥl-i tecellî
Nûr-ı eşer-i bâriḳa-i ḥayret-i dîdâr (G 47/2)
Dil-i şad-pâre-i pür-nâlem oldı
Gül-i gülbün-tırâz-ı râks-ı nâkûs (G 137/5)

Mecaz-ı hazfî, bazı eserlerde aklî mecaz başlığı altında değerlendirilen bir mecaz çeşididir. İfadesi kastedilen, asıl anlamı gösteren kelimenin düşürülmesiyle yapılan mecazdır. Haziften (eksiltme) sonra kalan ibaredeki kelimelerden birisinin anlamının değişmesi lazımdır. “Bu adresi bir de kahveye sor.” cümlesinin takdiri “kahvedeki insanlara sor”dur. “Kahve” kelimesinin anlamı değişmiştir. Mecazın bu çeşidiyle hazif yoluyla yapılan îcâz arasında yakın bir ilişki vardır. Ayrıca bu çeşit mecaza verilen örnekler aynı zamanda mecaz-ı mürseli de hatırlatmaktadır (Saraç, 2013:110).

Aşağıdaki beyitlerde geçen “cihân”ın [insanları] (G 151/1), “âlem”in [insanları] ifadesinde mecaz-ı hazfî yoluyla eksiltmeye gidilmiştir.

Helâk-i 'aşkuña olmaz çü bîm-i cân mâni'
Ferâgat etmezem olsa eğer cihân mâni' (G 151/1)
Bildi ta'bîrin dürûğ-âmîzdür 'âlem şaḥîḥ
Şeyḥ-i şehruñ olmada gitdükçe rü'yâsı ğalaḥ (G 149/3)

Îcâz-ı hazfla mecâz-ı mürseli birbirlerinden ayırt edebilmek için önce mecâz-ı mürsel zannedilen lafzın düşürülmesiyle yerine ondan ayırt edilmeyecek karşılığı konulduğunda mana doğru olur mu, olmaz mı buna bakmak gerekir. Mana doğru olursa

o lafzın mecâz-ı mürsel olduğuna, olmazsa yani gerçek mananın meydana çıkması için tamlayan ya da tamlanana ihtiyaç duyulursa o lafzı hakikatine haml ile icâz-ı hazfin bulunduğu hükümlenir (Baranoğlu, 1999: 146).

Aşağıdaki beyitlerde “ebrû vü müjgân” (G 8/5) kelimelerinin yerine “yâr-sevgili” kelimelerini koyabiliriz. Dolayısıyla burada mecâz-ı mürsel vardır ama hazf yoktur.

Felek o ebrû vü müjgândan itdi tâ ki cüdâ

Hadeng-i kavş-i kazânuñ nişâniyuz cânâ (G 8/5)

İstiareler ve mufassal olmayan teşbîhler icâz-ı hazfa dâhildir. Teşbîhlerde herhangi bir benzetme yönü ve benzetme edatının kaldırılması bir hazif yapıldığını gösterir. İstiare de ise ögelerden benzeyen ya da benzetilen hazfedilir. Bunun yanında benzetme edatı ve benzetme yönünün de hazfedildiği görülür.

Benzetme yönü ve edatı hazfedilmiş teşbîhler anlamı daha güçlü yansıttıkları için beğenilmiştir. Bu tarz teşbîhlerde anlam daha da yoğunlaşır. Temsilî teşbîhlerde ise bu ilişki sayısı artırılarak hayâl zenginleştirilir (Hollbork, 1996:205).

İstiareler ise teşbîhin eksiltilmiş hâli olarak kabul edilir. İstiarede birbirine benzeyen iki şey “gibi, kadar, benzer vb.” vasıtalar kullanılmadan karşılaştırılır. Bu vasıtalar teşbîhte yer aldığı için karşılaştırma konusu zihinlerde hemen çözülür. Buna karşılık istiârede, benzerlik ilgisi genellikle hemen anlaşılmaz, zihni bir çabaya ihtiyaç duyulur (Filizok, 2005: 2).

Teşbîh ve istiâre konusuna sonraki başlıklarda değerlendireceğimiz için burada kısaca değindik.

Cümle ögelerinin, sıfat-mevsufun, nidanın, bağlacın, edatın, tamlayanın, tamlananın, yardımcı fiilin, benzetme edatının eksiltilmesi klasik şiirin her döneminde görülebilen bir durumdur. Fakat Farsçada isim+fiil şeklinde oluşturulan birleşik yapılarda fiil unsurunun kaldırılması çok fazla rastlanan bir durum değildir. Bu, sebk-i Hindî şairlerinde nadiren rastlanan özelliklerindedir.

1.3.1.3. Eksiltmenin Cümle ve Cümleye Ait Unsurlar Düzeyinde Olması

Cümlenin hazfî Türk şiirinde pek görülen bir durum değildir. Şart cümlesinin kaldırılmasıyla, ceza cümlesinin kaldırılmasıyla, sebep ve müsebbebin bir karine vasıtasıyla kaldırılmasıyla cümlede hazif gerçekleşir.

Şart cümleciğinin kaldırılması yoluyla hazf gerçekleşebilir. Aşağıdaki beyitte geçen “âyîneye çok bakma (bakarsan) olur çün gözüne mihr” (G 106/7), “tokınma çarhuma tîg-i cefâ ile ey mâh” (dokunursan) (G 162/4), sîne gerüp gamzeden zahm niyaz eyleme (eylersen) (G 169/4) örneklerinde şart cümleleri hazfedilmiştir.

Âyîneye çok bakma olur gözüne çün mihr
İfrâ ile hırşide nazar itme zarardur (G 106/7)

Tokınma çarhuma tîg-i cefâ ile ey mâh
İder seni dağı âteş-i şihâb-ı firâk (G 162/4)

Sîne gerüp gamzeden zahm niyâz eyleme
Çeşm-i siyeh-mestdür el-hâzer eyler helâk (G 169/4)

Ceza cümlesinin çıkarılmasıyla yapılan hazfe “kâş ‘akl-ı ma’âd yerine kâş/ olsa ‘akl-ı ma’âş-ı nefsanî” (K 17/14), Olsa destümde nây-ı çobâni (K 17/15) Destüme girse idi dâmânı (K 17/16) Olsam gâzab-ı çeşm-i dil-âzârûna mahşûş (G 146/6) Yine ferş-i reh-i meyhâne olsam / Şemîm-i cür’adan mestâne olsam (G 199/1) Karârı bî-çarâr itse baña bir dil-firîb olsa / Nesîm-i tırrası mevc-efgen-i bahr-ı şekîb olsa (G 254/1) Bahâr olsa yine sâkî mey-i mu’ciz-nümün olsa / Şarâb-ı şu’le-reng ü câm-ı sâf-ı âbgûn olsa (G 256/1) ifadelerine dikkat edilirse her birinde ceza cümlelerinin eksik olduğu görülüyor. Yani, şu olsaydı şöyle olurdu, denebiliyor. Son beyitte de “hânümânımdan sakın itme perîşân ey felek” ifadesinden sonra bir ceza cümlesine ihtiyaç var. Bu cümle, perişan edersen yakarım seni, gibi bir ceza cümlesiyle tamamlanabilir.

Kâş ‘akl-ı ma’âd yerine kâş
Olsa ‘akl-ı ma’âş-ı nefsanî (K 17/14)
Kaşabü's-sebķ-ı hâme yerine kâş
Olsa destümde nây-ı çobâni (K 17/15)
Kâş mahşûs olaydı ‘irfân kâş
Destüme girse idi dâmânı (K 17/16)

Nevmîd-i nûvâzişgeri-i luţfuñam ey kâş
Olsam ğazab-ı çeşm-i dil-âzâruña maḥşûş (G 146/6)

Yine ferş-i reh-i meyḥâne olsam
Şemîm-i cür‘adan mestâne olsam (G 199/1)

Ķarârı bî-ķarâr itse baña bir dil-firîb olsa
Neşîm-i turrası mevc-efgen-i baḥr-ı şekîb olsa (G 254/1)

Bahâr olsa yine sâķî mey-i mu‘ciz-nümün olsa
Şarâb-ı şu‘le-reng ü câm-ı şâf-ı âbgün olsa (G 256/1)

Hânümânımdan şaķın itme perişân ey felek
Şûretâ kemter şerâram lîk âteş-zâdeyem (G 211/4)

Bazen **sebeb cümlesi** kısaltılarak hazf olunup yalnız müsebbebin söylenmesi ile yetinilir (Said Paşa 1886: 267). Ya da sebep kaldırılarak ibare verilir. (Said Paşa 1886: 268) Aşağıda geçen (İçmek için) cam, olam [Olmam (için)] (G 64/1), teşrîf-i şehâdet (için) (G 24/3) ifadeleri sebebin hazfine örnektir.

Çeşm-i rindâne ki dilden mey-i gülfâm ister
Şîşe-i ğayret ü nâmûsı aña câm ister (G 64/5)

Müjde teşrîf-i şehâdet on sekiz bin ‘âleme
Geldi yektâ ol sitemger şulḥ-düşmen ceng-döst (G 24/3)

Müsebbebin bir karine vasıtasıyla hazf edildiği görülür. Aşağıdaki beyitte “Kûyın mı hayâl iderdi yâ Rab” (Kuyın hayâl ettiği için mi gözünü kapatmış.) (TCB 1/10-2) ifadesinde müsebbep gizlenmiş.

Ol şeb dil-i beste-revzen-i çeşm
Kûyın mı hayâl iderdi yâ Rab (TCB 1/10-2)

Fehîm Dîvânı’nda özellikle ceza cümlesinin hazfinin diğerlerine göre daha yoğun kullanıldığı söylenebilir. Şart cümlesinin, sebep ve müsebbebin kaldırılmasına daha az yer verilmiştir. Bu özellikler Hint üslûbunun belli bir özelliği değildir.

1.3.2. ‘Îcâz-ı Kısır

‘Îcâz-ı kısır, az sözle çok manayı ifâde etmektir. Eskiden bu tarz sözlere “cevâmiu’l-kelim” denmiştir (Akın 2016: 88). Bu tarz sözler eksik olmadığı hâlde kısa ve faydalıdır. Bu sözler eksiltme yapılmadığı halde uzun anlatılabilecek kadar anlam taşır (Filizok, 2009:11). Said Paşa’ya göre lafzı az manası çok olan söz altın gibidir (Said Paşa, 1305: 258).

Farsçada bir tamlamada muzaf olan ism-i faille bazen bir cümleyle anlatılabilecek bir durum bir tamlamayla anlatılabiliyor. Bu da sözün yoğunlaşmasını sağlıyor.

Aşağıda yer alan “püyende” Farsça ism-i faildir. Farsça bir ism-i faili tamlamaya sokulmak suretiyle aslında bir cümle bir tamlama şeklinde ifade ediliyor. “Biz gönül sahrasında koşmaktayız.” cümlesini “püyende-i şahrâ-yı dilüz” (G 110/3) tamlamasına sıkıştırılarak söz kısaltılıyor ama anlam aynı kalıyor. Az sözle çok anlam ifade ediliyor. Burada dikkat edilmesi gereken husus ism-i failin muzaf olmasıdır. Yine “h’âhende-i düş-nâmumdur: sövmeyi istemek” (K 12/20), “ukde-güşâyende-i hutût-ı cebîndür: alın yazısının düğümlerini çözen” (G 105/6), “kale-fürüşende-i bâzâr-ı riyâ: iki yüzlülük pazarının kumaş satıcısı”, “hırâşende-i güş: kulak tırmalayan” (G 144/6), “şermende-i ihsânunam: yapılan iyilik sonucu mahcup olma” (G 283/5) örneklerindeki ism-i failer de az sözle çok şey anlatılmasını sağlamıştır.

Püyende-i şahrâ-yı dilüz âteş-i ‘aşkı

Pür-şu‘le iden bād-ı ser-i dāmenümdür (G 110/3)

Ben de idince aña şevk ile küstāh du‘ā

Didi kim gör yine h’âhende-i düş-nāmumdur (K 12/20)

Sākī kadeh şun baña ki mevce-i rüyı

‘Ukde-güşâyende-i hutût-ı cebîndür (G 105/6)

Dedi ey kâle-fürüşende-i bâzâr-ı riyā

Dedi ey nâle-i bî-süzü hırâşende-i güş (G 144/6)

Mey-i gülgün ile mānend-i lâle surh-rüy itdün

Zihî hüsn-i kerem şermende-i ihsānuñam sākī (G 283/5)

Îcâz-ı kısar başlığı altında değerlendirilebilecek telmih, kinâyeye, irsâl-ı mesel (delil getirme) konuları daha sonraki başlıklarda yer aldığı için burada onlara kısaca değinilecek. Bu sanatlardan özellikle telmih, delil getirme Hint üslûbunun belirgin özelliklerindedir.

Telmih sanatı bilinen bir olaya, kişiye atıfta bulunup bunlarla ilgili birçok şeyin zihnimize gelmesini sağlayarak anlamı yoğunlaştırır. Hint üslûbu şairleri îcâza önem verdikleri için telmih sanatına sıkça başvurmuşlardır.

Yūsufveş itdi baht bizi Mısır'da esîr

Hayrân-nişîn-i gūşe-i zindân-ı gurbetüz (G 132/4)

Beytte Fehîm Mısır'da yaşamaktan memnun olmadığını Hz. Yusuf'a telmihte bulunarak daha yoğun ve etkili bir şekilde anlatmıştır.

Kinâyeli kullanımlarda lafzın iki anlamı olduğu için burada da bir anlam yoğunluğu söz konusudur. Kinâyeye başlığı altında bu durum daha ayrıntılı değerlendirilecek.

Delil getirme, incelenen divanda Hint üslûbunun en belirgin yönlerindedir. Burada az sözle anlam zenginleştirilmiştir. Delil getirilirken genellikle temsiller kullanılır.

İcaz-ı kısar dendiğinde akla ilk gelen veciz sözlerdir. Nitekim belâgat kitaplarında îcâz-ı kısar başlığı değerlendirilirken darbimesel niteliğindeki veciz sözler örnek gösterilir. Sebk-i Hindî şairleri de îcâza önem verdiklerinden özlü sözleri çok tercih etmişlerdir. “Kanıtlamalar” başlığı altında örnekleriyle bu konunun detaylarına girilecektir.

1.4. Sapmalar

Sapma, bazı sözcük ve kalıpların olması gereken yapılarından uzaklaştırılarak farklı biçimde kullanılması, geleneksel klişelerin dışına çıkarılmasıdır.

Üslûp bilimciler sapmayı, sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde ya da dilin söz dizimi açısından niteliklerinde bilinçli bir değişikliğe giderek yeni anlatım biçimlerine ulaşmak biçiminde tanımlarlar. Böylece şair ya da yazar, kullandığı dil unsurlarının göstergesel anlamlarını zenginleştirerek etkileyiciliğini artırır (Aksan 1993: 166).

Belâgat ilminde sapmalar fesahatin bir problemi olarak ele alınır. Klasik belâgat kitaplarında garabet, kıyasa muhalefet başlığı altında incelenir. Garabet; nadir tercih edilen, terk edilmiş, kulağa yabancı gelen kelimelerin kullanılmasıdır. Kıyasa muhalefet

ise kelimelerin asli imlalarının dışında, dil kurallarına aykırı olarak yazılması ya da söylenmesidir (Çaldak, 2004: 245). Garabet ve kıyasa muhalefet, dilin olağan durumunun dışına çıkıldığı için sapsmalara örnek teşkil eder. Divan şiirinde bu adlarla anılan sapsmalara divanlarda yer yer rastlanır. Klasik belâgat kuralları da göz önüne alındığında divan şiirinde sıklıkla görülen sapsmalar, sözcüğün ses ve anlamındaki sapma, kelime türetimindeki sapma ve cümle dizilişi ile terkip oluşumundaki sapsmalardır.

Sapsmalar, genellikle şairlerin yenilik arayışı ve farklı olma arzularından kaynaklanır. Bazen dilde sapsmalar bireysel bir yönde gelişirken bazen de bir akım hâlinde özellikle şiir dilinde görülür. Çünkü şairler bazen alışılmış olanı bir kenara bırakıp yenilik, özgünlük arayışından dolayı dilin kurallarını esnetme ve söz varlığını çeşitlendirme eğilimi gösterirler. Bu, bazen zayıf bir damar olarak gelişir. Bazen de belli dönemlerde bir tarz olarak yaygınlık kazanabilir. Dildeki sapsmalar dilin değişiklik göstermesinde, kurallarının yeniden belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Yaşanan kimi sapsmalar zamanla dilin olağan bir parçası hâline gelebilir. Kimisi ise sadece bir dönemde yaşanır, benimsenmediği için ilerleyen dönemlere aktarılamaz.

Bir dil unsurunun sapma olduğunu tespit etmek için hangi kıstasları kullanmak gerekir, sorusuna doğru cevap verebilmek için dilin kurallarını, sözcük dağarcığını, biçim özelliklerini iyi bilmek gerekir. Bunları bilmek dilin olağan kullanımının ne olduğunu çözmemizi, dolayısıyla olağandışı kullanımları kolaylıkla fark etmemizi sağlar. Nitekim Samuel R. Levin (1965'ten aktaran Özünlü, 2001:142) herhangi bir sapsmadan söz etmeden önce belli bir yapının olağan kullanım düzeninin ne olduğunu belirtmesi gerektiğini söyler ancak bu yapının bozulmasından sonra ortaya çıkan olağandışı yapının bir sapma olarak nitelendirilebileceğini savunur.

Şiir dili sapsmalara müsait bir mecradır. Bir metnin şiir niteliğini kazanmasında sapsmalar önemli bir görev üstlenir. Herhangi bir şiir incelendiğinde sapsmalara rastlanmaması zordur. Sapsmalarla ilgili teorik bilgi veren kitaplarda bahsedilen sapsmalar genel uygulamalarla ilgilidir. Klasik şiirdeki sapsmalar burada üzerinde durulacak asıl konudur. Bu bölümde sebk-i Hindî şairi olan Fehîm'in klasik şiirdeki geleneksel uygulamalardan ayrılan yönleri gösterilecek.

Sebk-i Hindî, klasik Türk şiirinin kalıplarının esnetilmesinde önemli bir merhalelidir. 17. yüzyıla kadar Türk şiir geleneğinde çok ciddi sapsmalar görülmez. Bundan sonraki

dönemlerde ise şairler geleneksel olanı sorgulayıp onun bazı özelliklerinde bilinçli oynamalar yapmışlardır. Bu, özellikle 17 ve 18. yüzyıl sebk-i Hindî şairlerinde ve onların tesirinde kalanlarda belirgin olarak görülür. Bu üslûbun şairleri dilin imkânlarını yoklarken yeni sözcükler kullanma, öncekilerden farklı bağdaştırmalara yer verme, sözcüklere alışılmış olandan farklı ekler getirme, sözcük birleştirmelerinde alışılmış olandan sapma, kelimeleri olağan bağlamlarının dışında kullanma, Arapça-Farsça ya da Türkçe-Farsçanın kurallarını mezcetme, tamlamalarda unsurların yerini değiştirme, söz dizimini Farsçaya yaklaştırma yollarına gitmişlerdir. Aksan'a göre sanatçı bu eğilimle dile yeni bir sözcük kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni, değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar (Aksan, 2016:165).

Elbette sebk-i Hindî şairlerinin divanları baştan sona sapma diyebileceğimiz niteliklerle dolu değildir. Klasik olan birçok özelliğin devam ettiğini bu şairlerde de görmekteyiz. Zaten geleneğin tamamen reddedildiği şiir akımlarını görmek pek mümkün değildir. Sadece şunu söyleyebiliriz ki önceki dönem şairlerine göre sapma eğilimleri sebk-i Hindî şairlerinde daha fazladır. Bu, bazılarında daha yoğunken bazılarında seyrekleşebilir.

1.4.1. Biçimsel Sapmalar

Kimi sanatçılar ortak dilin belli, kalıplaşmış eylem çekimlerinde, sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgünlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedir (Aksan, 2016:173).

Biçimsel sapmalar, sözcüklerdeki dilbilgisi kurallarını inceleyen biçimbilimsel sapmalar ve sözcüklerin tümce içindeki sıralanışlarını tetkik eden sözdizimsel sapmalar olmak üzere genellikle iki türde görülür (Özünü, 2001:147).

Sapmanın etkili olabilmesi için sürekli ve dizgesel olması gerekmektedir. Seçme olanağı bulunan bir bağlamda yapılırsa özellikle daha belirginleşir. Bundan dolayı sapmaları inceleyen bir dil bilim araştırması metne bir bütün olarak, iç içe geçmiş söz dizimsel kalıplar üzerinde kurulmuş bir temel olarak bakar. Şüphesiz, edebî bir metindeki eserlerde **paralellik** vardır (Özünü, 2001:149).

Geoffrey N. Leech (1969: 62), paralelliği, öncelenmiş düzgünlük olarak görür. Dilin şaire bir seçenek verdiği yerde o, sürekli kendini aynı seçenikle sınırlar. Bundan dolayı, kuraldışı bazı ögelerin kullanımları, bu ögelerin şiir sonuna kadar düzenli olarak kullanıldığı izlenimini verir. Şiirin bazı yerlerinde kullanılan kuraldışı ögeler kendi aralarında bir paralellik ortaya çıkarabilir. Leech'in "öncelenmiş düzenlilik" dediği paralellik işte bu özelliktir (Özünü, 2001:149).

1.4.1.1. Kelime Düzeyinde Sapmalar

Bu yolla kelime köklerine alışılmışın dışında yeni ekler getirilmesi suretiyle yeni göstergeler üretilebilir. Aslında burada Leech'in dediği gibi şair dilin doğal kaynaklarının dışına çıkmaktadır. Bunu yaparken de daha çok bir sözcüğe bir ön veya son ekin getirilmesi suretiyle sözcük normal mecrasından çıkarılır (Aksan, 2016:166).

Şiir dilinde şairler tarafından yeni türetilen sözcüklerin kullanılması, sözcüksel sapmaların en belirgin örneklerini oluşturur. Olağan dil bilgisi ve sözcük bilgisi dışındaki sözcüklerin şairler tarafından yeni biçimlerle yaratılması bu tür sapmalara örnektir. Kök ve ekler, başka kök ve eklerle birleşerek olağan dilde olmayan yepyeni sözcükler yaratmada kullanılır (Özünü, 2001:146).

Fehîm, kelimelere klasik şairlerin pek kullanmadığı **son ekler** getirmek suretiyle yeni anlamlara ulaşabilmiştir. Fehîm, "deryûzeger" (G 181/3), "haclegâh" (G 225/2), "tahsîlsâz" (G 132/8), "ma'rekesâz" (G 131/2) kelimelerine getirdiği son eklerle yeniliğe gitmiştir. Bu tarz kullanımlar klasik şiirde yoktur.

Âyîne-i hayretle bütân olsa revâdur

Deryûzeger-i mâye-i pîrâye-i hüsnüñ (G 181/3)

Zümre-i 'uşşâk-ı ma'hcübâna nûr-ı dîdeyem

Haclegâh-ı perde-i çeşm-i hayâdur bisterüm (G 225/2)

Sermâye-i şafâ-yı dili eyledük telef

Tahşîl-sâz-ı mâye-i hîrmân-ı gurbetüz (G 132/8)

Bü'l-'aceb **ma'reke-sâz-ı** müje-i hûbânuz

Ki şehîdânı dem-i tîğ ile ihyâ iderüz (G 131/2)

Bazen Farsça bir ön ekin Türkçe bir kelimeye getirildiği görülür. Aşağıdaki beyitte “pür” **ön eki** Türkçe bir kelime olan “yara” kelimesinin önüne getirilmiştir.

Yine **pür-yara** olur zahm-ı tığûn şevkına bir dil
İderseñ olmaz ey hünî dili biñ pâre âzürde (G 261/2)

Birleşik kelimeler oluşturulurken birinci kelimedden sonra getirilen kelimenin sözcüksel sapma oluşturduğu görülür. Aşağıdaki “zahm-hor: yara yiyici” (G 83/5) sözcüğü böyledir. “Hor” kelimesi mey-hor, şîr-hor gibi kelimelerde kullanılması alışıldık bir durumdur. Fakat “zahm-hor” şeklinde kullanılması yenidir. Bir sonraki beyitte “secde-berân: secde götürücüler, secde edenler” (G 107/3) ifadesinde Arapça “secde” kelimesinin sonuna Farsça “-ber” ekinin getirilmesi (Babacan, 2012: 271) bir sapmadır. “Tâb-dâmen: eteğini toplayan/eteğini toplamış” (K 5/41) ifadesi de çok aşına olmadığı orijinal bir sapma örneğidir. “Gazâlî-nigehân: ceylan bakışlı” (K 12/6) birleşik yapısında ism-i mensup kullanılması da farklı bir durumdur. Arapça “müttehidü'l-eczâ” tamlamasının Farsça birleşik bir yapıyla “müttehid-eczâ: parçaları birleşmiş olan” (G 202/5) şeklinde aktarılması da sapmalara örnek teşkil eder. Yine aşağıda geçen aslında “sanem-hân: puta dua eden, puta tapan” şeklinde kullanılan “sanem-gûy: sanem söyleyen/diyen, puta tapan” (K 1/2) birleşik yapısı farklı bir durumu örneklemektedir.

Kimse baş kurtaramaz gamze-i hün-rîzûñden
‘İşve de **zahm-hor**-ı nâvek-i müjgânuñ olur (G 83/5)

Dilberân çeşm-i siyeh-püşına ser-germ-i niyâz
Eylemiş **secde-berân** bütleri bir kâfirdür (G 107/3)

Çeşm-i sermest-i bütân hep kaldılar maḥmûr-ı nâz
Oldı müjgân **tâb-dâmen** gamze ser-der-ceyb-i h`âb (K 5/41)

Dil-i Mecnûn-ı perişân-rev ü vaḥşî-ṭab’am
Âhû-yı çeşm-i **gazâlî-nigehân** rāmumdur (K 12/6)

‘Aceb sırr-ı Hüdâ’sın cānum içre **müttehid-eczâ**
Ene’l- Ḥaḫ sen disen ey büt ber-dâr ider ‘âlem (G 202/5)

Şevkuñ ile şōfi-i Bircīs-nām
İtdi **şanem-gūy** u gāzel-hān semā' (K 3/13)

1.4.1.2. Tamlama Düzeyinde Sapmalar

Fehîm Dîvânî'nda tamlamalarda ögeleri yer değiştirmek suretiyle yeni ve farklı bir tutum sergilenir. “Endişe-i dil: gönöl endişesi/kaygısı” şekliyle alışılagelen kullanımının yerine “dil-i endişe: kaygının gönölü” bağdaştırması bir sapma olup yeni bir imaja kapı aralar (Babacan, 2012: 273). Yine “sâkıb-ı şihâb” (K 2/2) tamlamasının alışılan biçimi “şihâb-ı sâkıb”tır. “Rîş-i sîne” yerine “sîne-i rîş” (K 2/22) getirilir. Zira sinenin yarası yerine yaranın sinesi demek mazmunlarda bilinçli bir değişiklik yapıldığının göstergesidir. Bir sonraki beyitte geçen “feyz-i tesir: tesirin feyzi” (G 89/2) yerine “tesîr-i feyz: feyzin tesiri” kullanılması daha doğru olurdu. Fakat tamlamanın unsurları yer değiştirilerek aşına olunmayan bir tasarrufta bulunulmuştur. “Hûn-ı sirişk” (G 77/10) tamlamasının olağan şekli “sirişk-i hûn”dur. Yani burada “gözyaşının kanı” deniyor, “kanlı gözyaşı” denmiyor. Normal yapı bozuluyor. “Burâk-ı rif'ât” tamlamasının aslında “rif'ât-ı Burâk” şeklinde olması gerekiyordu.

Dil-i endişemi iden meftûn

Şâhid-i şivekâr-ı ma'nîdür (G 97/2)

Eyleyüp âhum âsumâna resen

Şu'lesin **şâkıb-ı şihâb** itdüm (K 2/2)

Feyz-i te'şîr-i hayâl-i çeřm-i şūhuñdan senüñ

Beyza-i dîde-i imkân beççe-i şâhbâz olur (G 89/2)

Fehîmâ 'andelîb-i gülşen-i şâm-ı ğarîbâna

Gül-i şubh-ı vaţan **hûn-ı sirişk-i ğurbet** olmuşdur (G 77/10)

Uzun terkiplerle yapılan benzetmelerde bazen gramer kurallarına aykırı yapılar görülebiliyor. Aşağıdaki “zîbâk-ı bahr-ı mevc (dalga denizinin civası) yani eşk” (G 274/3) ibaresinde gözyaşı civaya benzetiliyor. Burada “mevc-i bahr-ı zîbâk” şeklinde olması gereken tamlama yukarıdaki gibi aykırı bir şekilde sıralanıyor. Bir sonraki beyitte geçen “Haclegâh-ı perde-i çeşm-i hayâdır bisterim: Yatağım utanma gözünün gelin odasını andıran perdesidir.” (G 225/2) benzetmesinde “perde-i haclegâh-ı çeşm-i hayâdır” olması

gereken tamlama gramer kurallarına aykırı bir yapı arz etmektedir. Diğer beyitte geçen “sebû-be-dûş-ı mey-i feyz-i aşk: aşk feyzinin şarap testisi omuzunda (olan)” tamlamasında “mey”in aşkla irtibatı olduğu için “feyz”in yeri meyden öncedir. Yani tamlamanın “sebû-be-dûş-ı feyz-i mey-i aşk” şeklinde olması gerekirdi.

Zıbağ-ı baħr-ı mevc ya'nî eşk

Bād-ı tūfān-ħurūş ya'nî āh (G 274/3)

Zümre-i 'uşşāk-ı maħcübāna nūr-ı dīdeyem

Haclegāh-ı perde-i çeşm-i hayādur bisterüm (G 225/2)

Sebû-be-dûş-ı mey-i feyz-i 'aşk olam tā kim

Mişāl-i pīr-ı muğān ħūşe-çīn-i engūram (K 14/43)

Aşağıdaki beyitteki gibi üç kelimeyle oluşan birleşik yapılara klasik şiirde pek rastlayamayız. Burada yer alan “leb-teşne-tîg: kılıca susayan, özlem duyan” birleşik yapısı aslında “leb-teşne-i tîg” tamlaması bozularak elde edilmiştir.

Leb-teşne-tîgüñem senüñ ey kıble-i niyāz

Zehr-ābe-ārzū olamaz zemzem-āşinā (G 10/2)

1.4.1.3. Cümle Düzeyinde Sapmalar

Söz dizimsel sapmalar cümle unsurlarının sırası değiştirilerek yapılır. Aslında şiirde söz dizimsel sapmaların olması alışılmış bir durumdur. Şiirin doğası cümle unsurlarının yerini değiştirmeye müsaittir. Söz dizimindeki sapmalar şiirselliği yakalamak için başvurulan yollardan biridir. Şiirde duygu değeri, anlam farkı, vurgu, çağrışım zenginliği için cümle öğelerinin yeri değişebilir. Bu olağandır.

Aşağıdaki “k’oldu bî-zevâl” (K 5/35) ifadesinin olduğu yer geleneksel kullanıma aykırıdır. Burada “bî-zevâl”in kullanıldığı yer saptadır. Yine aynı beyitte kullanılan “bâ-kemâl”in re’yin sıfatı olması gerekir. Ama güneşin sıfatı gibi kullanılmış. Güneşe ait olamaz, güneş zaten kemal sahibidir. Dolayısıyla rey’in sıfatı olabilir. Bir sonraki beyitte geçen “sana ey zâhid ne” (G 139/6) ifadesi “sana ne ey zâhid” şeklinde olması gerekiyordu. Burada da cümle unsurlarının sırası değişmiş. Devamındaki beyitte geçen “Çemende nûş iderdim mül perişân” dizesinde de cümle unsurlarının sıralanışı değiştirilmiştir.

Āfitāb-ı bā-kemāl-i re'yi k'oldı bī-zevāl
İtse nūrından eger māh-ı şeb-ārā iktisāb (K 5/35)

Büt-perest-i hūsn kılmış anı şüret-āferin
Saña ey zāhid ne 'āşık kâfir olmuş olmamış (G 139/6)

Çemende nüş iderdüm mül perişān
O bed-mestüm gelüp kākül-perişān (G 232/1)

Şiirde, sözdizimindeki değişiklikler vezin ve kafiye zorunluluğundan da kaynaklanabilir. Nitekim Cevdet Paşa, söz diziminde sapmaların nesirde hoş görülmezse de şiirde bunu yapmanın bir sakıncasının olmadığını hatta şiirde herkes tarafından kullanıldığını söyler. Türk şairlerinin aruz vezinleri kullandıkları gibi Farsçanın kurallarına uyarak şiirde onların cümle yapılarını kullanmakta bir engel görmediklerini söylüyor (Ahmet Cevdet Paşa, 2017: 28).

1.4.2. Anlamsal Sapmalar

Anlamsal sapmalar şairlerin sözcükleri daha önce pek görülmemiş bir bağlamda kullanması ve alışılmamış bir şekilde bağdaştırmasıyla ilgilidir. Burada şair sözcükleri bazen bir tamlama içinde aşına olmadığını bir şekilde bir araya getirir. Bazen sözcükleri, her zaman kullanıldıkları bağlamdan kopararak yeni ve farklı bir anlama aktarabilir. Bu konuya Aksan şöyle yaklaşır:

“Anlam bilimsel sapmalarda şair sözcüklerle, onların bağdaştırma biçimleriyle oynayarak, dilde daha önce kullanılmamış türetme ve birleştirmelere giderek okuyan/dinleyene anlam bakımından daha güçlü bir dil sunmaya, onların zihninde yepyeni, değişik tasarımlar, imgeler oluşturmaya yönelmektedir. Özellikle göstergelerin bağdaştırılmalarında olağan kullanımların dışına çıkan, alışılmamış bağdaştırmalar anlam bilimsel sapmaların en belirgin tanıklarındır.” (Aksan, 2016:175).

Sebk-i Hindî şairleri daha önceki dönemlerde görülmeyen anlamsal sapmaları kullanmakta ileri gitmişlerdir. Bu da şiirin yenileşmesini sağlamıştır. Hint üslûbunun şairleri anlamsal sapmaları elde ederken genellikle uzun tamlamalardan ve birleşik yapılardan yararlanmışlardır. Birleşik yapıları, tamlamalar içinde kullanmaları bağdaştırmaları daha orijinal bir seviyeye çıkarmıştır. Anlamsal sapmalar sebk-i Hindî'den önce de vardı. Burada kastedilen geleneksel olandan uzaklaşan sapmalardır.

Her büyük şiirde aklı zorlayan bazı durumların bulunması doğaldır. Bundan dolayı çoğu kişi şiirin, şairlerin hezeyanı olduğunu söyleyebilir. Dilde böyle saçma gibi görülen

unsurlar eğretilme ve eşdizimlilik denen kullanımlarda görülür. Eğretilme şiirde çok başvurulan söz sanatlarından. S.R. Levin'e göre şiirde sapmanın sembolü eğretilmedir. Şiirde karşılaştığımız ögelerin neye benzetildiğini ya da hangi şeyden saptığını çözdüğümüzde eğretilmeyi bulmuş oluyoruz. Eşdizimlilik ise sözcüklerin arka arkaya gelerek bağlamsal olarak birbirini tamamlayabilmeleridir. Mesela “hafif öksürükler”, “yelkenlerin hışirtısı” gibi bağdaştırmalar normal ama “yorgun öksürükler”, yelkenlerin ıslığı” gibi yapılar ise alışılmamış bağdaştırmalardır. Eşdizimlilik sadece sözcükler arasında olmaz, cümlenin ögelerinin sırasını değiştirerek alışılmamış söz dizimiyle de elde edilebilir (Özünü: 2001:150).

Anlam bilimsel sapmalara Fehîm Dîvânı'nda çok sık rastlanır. “Yenilenen Mazmunlar” başlığı altında bu konunun detaylarına girilecek. Bu sebeple burada kısaca değinilecek. Aşağıdaki “şu'le devrinde” (G 246/4) “çeşmüm seherdür” (G 106/1), “murg-ı dil-i hümâya” (G 147/5) alışılmamış bağdaştırmayla yapılmış sapmalardır.

Âhırü'l-emr şoyar çünki kabâ-yı cismin

Şu'le devrinde ço pervâneyi dîbâ geysün (G 246/4)

Mihr-i ruhı şem'-i leken-i dîde-i terdür

Çeşmüm de serâpâ şeb-i hecrûnle **seherdür** (G 106/1)

Gördükçe bend-i zülfüne vâbeste dilleri

Murg-ı dil-i hümâya olur kayd-ı dâm farz (G 147/5)

Alışılmamış bağdaştırmayla yapılan sapmalar Fehîm Dîvânı'nda en sık rastlanan kullanımlardır. Şair asıl özgünlüğü bu tür bağdaştırmaları kullanarak sağlamıştır.

1.4.2.1. Kelime Düzeyinde Sapmalar

Biçimsel Sapmaların bir alt başlığı olan Kelime Düzeyindeki Sapmalar'daki örnekler bu başlık altında da değerlendirilebilir. Zira bir kelimeye normal kullanıma aykırı olarak getirilen ek ya da birleşik kelime yapılırken kullanılan sözcüklerden biri o kelimenin anlamsal olarak sapmasının yolunu açabilir.

Alışılmadık eklerle yapılan “deryûzege” (G 181/3), “haclegâh” (G 225/2), tahsil-sâz” (G 132/8), “ma'reke-sâz” (G 131/2) örnekleri bu anlamsal sapmalardan bazılarıdır. Birleşik kelimelerle yapılan “zahm-hor” (G 83/5), “secde-berân” (G 107/3) “tâb-dâmen”

(K 5/41) “sanem-gûy” (K 1/2) yapıları kelime düzeyindeki anlamsal sapmalara diğer örneklerdir. Zira bu kelimeler daha önceki dönemlerde yukarıdaki gibi anlamsal yönüyle kaynaştırılmadığı için bir sapma meydana getirmiştir.

1.4.2.2. Tamlama Düzeyinde Sapmalar

Tamlamalar başlığı altında sebk-i Hindî’ye özgü tamlamaları incelendiğinde görüldü ki bu üslûbu yansıtan tamlamaların çoğu anlamsal sapmaya örnek teşkil etmektedir. Alışılmamış bağdaştırma örneği olan bu yapılar tamlamalar kısmında değerlendirileceği için burada sadece birkaçının üzerinde durulacak.

Aşağıdaki “şu’â’-ı çeşm” (G 96/4) tamlamasında gözün ışını anlamında farklı bir bağdaştırma oluşturulmuştur. Bu anlamsal ilişki klasik şiirde pek görmediğimiz bir bağdaştırmadır.

Nigâh itmekde düzdide o mâha şu’le-eṭvâruz

Şu’â’-ı çeşmümüz gâhî dirâz u gâh kûtehdür (G 96/4)

Fehîm Dîvânı’nda bazen tamlamada unsurlar arasında yer değiştirme görülmektedir. Aşağıdaki “feyz-i te’sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhuñdan senüñ” tamlamasında “te’sîr-i feyz” olarak görmeye alıştığımız anlamsal ilişki “feyz-i te’sîr” şeklinde ifade edilmiştir.

Feyz-i te’sîr-i hayâl-i çeşm-i şûhuñdan senüñ

Beýza-i dîde-i imkân beççe-i şâhbâz olur (G 89/2)

1.4.2.3. Cümle Düzeyinde Sapmalar

Aynı konu Biçimsel Sapmalar başlığı altında değerlendirilmişti. Burada cümle unsurlarının yerlerinin değiştiği; önce gelmesi gereken unsurun sonra, sonra gelmesi gereken unsurun önce geldiği görülmüştü. Bu tür sapmalarda vezin veya kafiye zaruretinden bazı takdim ve tehirler olabilir. Bu takdim ve tehirler yapılırken elbette şiirdeki anlama ulaşmak bazen zorlaşabilir. Bazen vurgu için bir kelime, kelime grubu ve cümle ögesinin yeri değiştirilebilir. Değişiklik cümle dizilişine aykırı olduğu için yadırganabilir. Üstelik genellikle Türkçe sistemle kurulan cümleler bazen Farsça cümle sistemiyle de verilebilir. Bu nadir görülen bir durum olduğu için sapma olarak değerlendirilebilir. Aşağıdaki beyit kalıp itibarıyla Farsça’ya benziyor.

Hüsni büt-hâne-kün-i Ka'be-i islâm-penâh

Nigehi sâkı-i peymâne-dih-i bezm-i sürüş (G 144/3)

1.4.3. Sessel Sapmalar

Bu başlık altında ele alınan özellikler, değişik amaçlarla ortak dildeki göstergelerin ses açısından değiştirilmesi yoluyla meydana getirilmiştir (Aksan, 2016:177).

Sesbilimsel sapmalar, konuşulan dilde kullanılmayan herhangi bir sesbiriminin ya da değişik bir versiyonunun, kullanılmakta olan bir sesbiriminin yerine konulmasıyla yapılır (Özünü: 2001:144).

Ölçü ve kafiye gereği, sözcükteki herhangi bir ünlünün düşmesi ya da hece düşmesi bu tip sapmalardandır (Özünü, 2001:145). Nitekim, vezinden dolayı bazen sözcükler normal imlalarından farklı yazılabilmektedir.

Recâizâde, kapalı hecenin açık heceye dönüştürülmesi suretiyle veznin sağlanması için harflerin değiştirilmesini tebdîl olarak isimlendirmiştir (Düzenli, 2017: 293).

Aşağıda beyitte geçen “dünyede” (G 9/5), sözcüğünün ikinci hecesi kapalı hece (dünyâ) iken vezne uyması sağlanmıştır.

Olurdı **dünyede** müstağnî-i kirîşme vü nâz

Fehîm²⁹ itse eger behremend-i istiğnâ (G 9/5)

Sâkini harekeli (tahrîk) veya harekeliyi sâkin (teskîn) yapmak, hece noksanlığını gidermek veya kapalı heceyi açık heceye dönüştürmek için sâkin olan harfi harekelendirmek; vezinde ortaya çıkan hece fazlalığını ortadan kaldırmak veya açık heceyi kapalı heceye dönüştürmek için harekeli harfi sâkin okumaktır (Düzenli, 2017: 293). Aşağıdaki “hezeyân” kelimesindeki “zel / ÷” harfi, harekesi düşürülmek suretiyle (teskîn) sâkin okutulmuştur. Bu tarz kullanımlar klasik şiirde olağandır.

Kiminûn tab'ı ma'den-i herze

Kiminûn nazmı hasta **hezyânı** (K 17/56)

²⁹ Fehîm: Ü.

Aşağıdaki beyitlerde geçen “sanmañ” (sanmayın) “hâsiyyetüm” (hâssiyyet) kelimeleri de sessel sapmaları örneklendirmektedir.

Şafağdan mihr **şanmañ** kelle-i pür-hûn-ı bahtıdır

Ki kırbân eylemiş yâra bulınca dest-res ‘âşık (G 164/4)

Lâle-i deşt-i cünûn-ı za‘ferân-**hâsiyyetüm**

Dâğ ile pürdür derûnum gerçi handândur lebüm (G 217/5)

Klasik şiirde de görebileceğimiz “dür”, “kad”, “hat” kelimelerinde sondaki ikiz ünsüzlerden birinin düşmesi geleneğe mal olmuş bir durumdur. Sebki Hindî’nin bir özelliği değildir. Bu bir sessel sapma türüdür. Fakat belli bir üslûp özelliği olarak değerlendirilemez.

Haşmuñ oldum gûta-h̃âr-ı lücce-i mecmû‘ası

Noқта-i nazmumdan özge bir **dür**-i nâsüfte yok (G 165/2)

Esbin o türk-i serv-**kad** gülşene itse tâhte

Gerden-i bülbüli be-tavk eyleye mişl-i fâhte (G 271/1)

Yâ **hağ** gibi mihr-i ruhuña sâye bırakmış

Ebr-i siyeh-i baht-ı Fehîmâ-yı zebündür (G 73/7)

Sesssel sapmalar sebk-i Hindî’ye özgü bir durum değildir. Klasik şiirin her döneminde sessel sapmalar görülebilir.

1.5. Eş sesli ve Çok Anlamlı Ögeler

Şiirde eşsesli ve çok anlamlı ögeleri az da olsa kullanmak, anlamı zenginleştirmek için başvurulan yollardan biridir.

Türkçede eşseslilik yazılışı/söylenişi aynı, anlamı farklı nitelikteki kelimeler için kullanılan bir tabirdir. Çok anlamlılık ise sözcüklerin genellikle göndergesel anlamlarına aktarmalar vasıtasıyla yeni yan anlamlar eklenmesidir. Aslında bu tüm dünya dillerinde görülen bir eğilimdir. Hem eşseslilik hem çok anlamlılıktan yararlanarak şairler eserlerinin dilini zenginleştirmişlerdir (Aksan, 2016:112).

Şiirde eşseslilik ve çok anlamlılık; cinas, tevriye, îhâm, mugâlata-i maneviyye gibi söz sanatlarıyla sağlanır. Bu sanatlara dikkat edilirse her biri en az iki anlamı bulunan sözlerle ilgilidir.

Tevriyede ise kelimenin sözün bağlamsal olarak ilk akla gelen anlamı değil de diğer anlamı kastedilir. Aşağıdaki beyitte “Müşteri” kelimesi hem gezegen hem de alıcı anlamı kastedilerek tevriyeli kullanılmıştır. Bir sonraki beyitte divan şiirinde şairlerin isimlerini tevriyeli kullanma alışkanlığına bir örnek görebiliriz. Şair hem kendi mahlasını hem de idrak sahibi manasına gelen Fehîm kelimesini tercih etmiştir.

Cûş eylemese **Müşteri** ol mihre ne nokşân

Bî- kıymet olan cins-i harîdârı ne bilsün (K 4/29)

Hikmetüñ fehm eylemez tab‘-ı **selîmi**³⁰ olmayan

Lâzım oldu hem hâkîm ü hem **Fehîm** olmak bana (G 5/5)

Aşağıdaki beyitte ise Leylî ve Şîrîn kelimeleri hem bu isimlerle meşhur olmuş kişileri hem de karanlık ve tatlı anlamını verecek şekilde tertip edilmiştir. İlk anlam, Kays ve Ferhat kelimelerini üst dizede verilerek ikinci anlam, huffâş ve meges kelimelerinden yararlanılarak zihinlerde uyandırılmıştır. Bu mugalata-i maneviyedir. Her iki anlam da akla gelmektedir.

Ki tab‘-ı bü'l-heveslerdür bu dehrüñ Kays u Ferhâd'ı

Ki olmuş **Leylî**'ye huffâş u **Şîrîn**'e meges ‘âşık (G 164/2)

Aşağıdaki beyitte “adem ol âdeme” kelimelerinin telaffuzu birbirine benzemektedir. Bir sonraki beyitte geçen “dem”, “âdem” kelimeleri arasında da bir cinas sanatı bulunmaktadır. Diğer beyitte geçen “hal”, “hal” kelimeleri arasında da cinas vardır. Devamındaki beyitte geçen “yârini” ve “yarını” kelimeleri arasında da cinas vardır.

Her mürde-dil ki mâlik-i mülk-i vişâl olur

Hükm-i ‘**adem ol âdeme**³¹ emr-i muhâl olur (G 81/1)

³⁰ *selim*: Ü.

³¹ *‘adem âdeme*: Ü.

Hücüm-ı nâle kıomaz cânı bir **dem** âsüde
Cihânda bir nefes olmazmış **âdem** âsüde (G 262/1)

Ne **hâldür** k'ide mihr-i ruhın mekân ol **hâl**
Olur mı şeb-pere hiç âfitâbdan mağzûz (G 150/2)

Yârini fikr eyleyenler **yarını** añmaz Fehîm
'Âşıkam ben şanmañuz endişe-i ferdâdeyem (G 211/8)

Fehîm Dîvânı'nda eşesli ve çok anlamlı ögeler bir üslûp özelliği oluşturacak kadar sık kullanılmamıştır.

1.6. Sıfatların Sıralanması (Tensîkü's-sıfât)

Tensîkü's-sıfât, bir kişi ya da varlıkla ilgili arka arkaya sıfatları sıralayarak onu çeşitli yönleriyle övme veya yerme sanatıdır. Tensîkü's-sıfât; şiirde sevgiliye duyulan hayranlık ve aşk, padişah ya da devlet büyüğü yüceltme ya da bunlardan birini yerme gibi amaçlarla kullanılabilir. Sıfatları bu şekilde sıralamak yaşanan duygunun ve ilginin yoğun olduğunu göstermek içindir. Sıfatları peş peşe sıralarken şair cezbe hâliyle en uygun vasfi arar gibidir.

Tensîkü's-sıfâtların birbiri ardınca gelmesi şiirde aynı zamanda bir ritim ve ahenk oluşturur. şiir söylenirken her bir sıfatta ayrı ayrı durulması şiire bir ritim katar. Dolayısıyla bu da şiirin ahengine etkiler.

Saraç, tensîkü's-sıfâтта beyitte sıralanan vasıfların dizede tamamlanması lazım geldiğini, bir sonraki beyte sarkmaması gerektiğini söyler. Aynı zamanda sıralanan özelliklerin gerçek veya hayâli olabileceğini belirtir (Saraç, 2013:185).

Aşağıdaki beyitlerde sevgilinin fiziksel özelliklerine hayranlık söz konusudur. Her bir sıfat farklı bir fiziksel özelliği göstermek için kullanılmıştır. Bazen hayranlığı daha etkili yansıtmak için soru sözcükleriyle beraber sıfatlar sıralanabilir.

Mü-miyânın kıoçup öpdüm leb-i la'l-i yâri
Boyu servüm yüzi gül ğonca-dehânum diyerek (G 170/4)
Pîr göñlüm yine bir nevrese oldu 'âşık
A benüm tâze gülüm tâze cüvânum diyerek (G 170/3)

Nedür ol ğamze-i pinhānī o düzdīde nigāh
Nedür ol ‘arız-ı āl ü nedür ol çeşm-i siyāh (K 9/2)
Ol ğonca-i bāĝ-ı āl ü sünbül-i kākül
Hindü-ĥāl ü şekker-leb ü ‘arız gül
Başında görüp o sebz-destārı dedüm
Olmış o gül-i āluma tūtī bülbül (R 40)

Ey fūrüg-ı ruĥ-ı ĥüy-gerdesi ĥürşīd-ĝüdāz
Ey leb-i nādire gül-berg-i gül-i ĝülşen-i rāz (TKB 4/1-2)
Çeşmi maĥmūr-ı mey-i ĥün-ı dil-i zühd ü ĥired
Ĝamze-i mesti şikest-āver-i peymāne-i ĥüş (G 144/2)
Ĥüsni büt-ĥāne-kün-i Ka‘be-i islām-penāh
Nigehi sākī-i peymāne-dih-i bezm-i sürüş (G 144/3)

Sevgilinin ruhsal özellikleri verilirken şair onun birçok yönden üstünlüğüne işaret etmek ister. Hatta bazen kendi sözlerinin emsalsiz olmasını sevgiliye bağlar.

Bü'l-‘aceb-eṭvār bir dildārı sevdüm dehrde
Hem tevāzu‘kār hem maĥcüb-dil hem ĥöd-pesend G 42/3)
Bī-naẓīr oldı Fehīm'üñ sözi kim sevdüĝi şūĥ
Hem ĥayā-perver ü hem dilber ü hem şā‘irdür (G 107/5)
Bī-amān ĥançer be-dest ālüfte-mezheb olmasun
Böyle zālīm dilber-i ĥün-ĥ ‘āresi bir kimsenüñ (G 179/6)
Ol ğonca-i bāĝ-ı āl ü sünbül-i kākül
Hindü-ĥāl ü şekker-leb ü ‘arız gül
Başında görüp o sebz-destārı dedüm
Olmış o gül-i āluma tūtī bülbül (R 40)

Şair bazen sevgilinin hem ruhsal hem fiziksel özelliklerini bir arada vererek onun kusursuz olduğunu anlatmak hevesindedir.

‘İşvekārūm nāz-perverdūm gül-i nāzūk-tenūm

Şu‘leāsā tābdan itdūn serāpā iztırāb (K 5/19)

Nāz-perver nāzenīn nāzūk-beden gül-gonca-leb

Yaraşur olsa eger ol verd-i hurrem hōd-pesend (G 42/4)

Biñ niyāz ile getürdüm o hümāyı şayda

Şehlevendūm güzelūm şūh-ı cihānum diyerek (G 170/2)

Fehîm bazen insan dışındaki varlıkları betimlemek yoluna gitmiştir. Aşağıdaki beyitte “dil” betimlenmiştir.

Olmağa her ğamze-i meste mühim-perdāz-ı ‘ayş

Dil gibi hem cām u hem sākī vü hem ālüfte yok (G 165/3)

Âşık ile ilgili sıfatlar genellikle onun çektiği acılar ve bu acılar sonucunda bedeninin nasıl harap olduğu ile ilgilidir. Fehîm Dîvânı’nda âşıkla ilgili tensîkü’s-sıfat örneklerine fazla rastlanmadı.

Şu‘le-i āh-ı dilem hūn-āb-ı çeşm-i ‘āşıkam

Giry-e-rîz ü sîne-süzam āb u tāb-ı maşşerem (G 207/4)

Devlet büyükleriyle ilgili övgüler kasidelerde geçiyor. Buralarda onların ne kadar cömert olduğu, cengâver oldukları, heybetleri, düşmanlarına korku salmaları, doğruluk ve adaletleri, bilgelikleri vb. yönleri öne çıkarılır.

Kerīm-ṭab‘ u şehākār u āfitāb-nihād

Şehāb-dest ü şadef-keff ü baħr-sermāye (K 8/12)

Meh-peykerān-ı şehlevend zerrīn-kemer müşğīn-kemend

Ḳahr ile ger sürse semend şad Ḳahramān olmaz ğarīm (K 1/6)

Ol dāver-i şāhib-kemāl müstecmi‘-i luṭf u cemāl

Mîzān-i hūsn-i i‘tidāl hem ḳahramān u hem ḫalīm (K 1/9)

Nedür ol tarz-ı levendāne o şāhāne reviş

Mîr-i hūbān-ı cihān nūr-ı Hudā ‘Abdullāh (K 9/3)

Hem cāmi‘-i aḥkām-ı dād hem kāmı‘-i ḥıṣn-ı fesād
Hem sālİK-i rāh-ı sedād hem mālİK-i ṭab‘-ı selim (K 1/10)
Şehsüvār-ı sipeh-endāz-ı gürūh-ı ḥübān
Ya‘nı ḥurşİd-şİfat şaf-şİken-i aḥter ü māh (K 9/4)
Ol bülend-ıkbāl ü ‘ālİ-cāh a‘lā-rütbe kim
Raḥş-ı ṭab‘ı meh gibi çarḫ üzre cevlān gösterür (K 10/18)
Rumūz fehm ü suḥandān u şā‘ir-ı nāzük
‘Ayān cihān ma‘ānı velı nihān āfet (K 11/13)
Müşterİ-kadrā kamer-ṭab.ā ‘Uṭarid-meşrebā
Ey ki Eflāṭūn'ı ‘aḫluñ dehre nādān gösterür (K 10/33)
Şeh-i cefā-sipehā dilber-i każā-nİgehā
Ki dest-i cevr-ı müjeñden ider figān āfet (K 11/14)
Nİgāh āfet ü çeşm āfet ü dehān āfet
O şāh-ı ḥüsne müsahḫar cihān cihān āfet (K 11/1)
Ḥazret-i Sulṭān Ğāzı Ḥān Murād-ı kāmġār
Pādİşāh-ı dād-güster kām-bın ü kām-yāb (K 5/31)
Meh-peykerān-ı şehlevend zerrİN-kemer müşġİN-kemend
Ḳahr ile ger sürse semend şad Ḳahramān olmaz ġarİM (K 6/6)
Ben ‘İsİ-nazm³² u ḥāme-cādū
Mu‘ciz-āşār u siḫrkāram (TKB 3/7-8)
Ol dāver-ı şāḫİb-kemāl müstecmi‘-ı luṭf u cemāl
Mİzān-ı ḥüsN-ı i‘tidāl hem Ḳahramān u hem ḫalİM (K 6/9)
Ey Yūsuf-ı ‘İsā-dem ü³³ Mūsā-lüknet
ZülF-ı ejder ü leb-ı rühda vü ḥüsN-āfet

³² *İsİ-nazm*: Ü.

³³ *İsā-dem-i*: Ü.

Nāmuñ diğer enbiyā ki itmiş sende
İ'cāzı bu evc-i nebīlerũ cem'ıyyet (R 6)

Geh 'ārif-i müstağnī vü gāhī muhtāc
Geh āb u geh āteş içre mānend-i zücāc
Geh āb-ı hayāt-nüş u geh zehr-āşām
Olmaz dil-i 'āşık gibi bir tırfa mizāc (R 8)

Divan şiirinde her ne kadar memduhu övmek yoğunsa da bir kimseyi yeren şiirler de az değildir. Şairler kişilik olarak uyuşmadığı bazı zatlara şiirlerinde yermişlerdir. Bunun yanında belli bir mevkiye gelmesine engel olan kişileri de hicvetmişlerdir. Hiciv bazen kişileri aşırıp bütün bir topluma, zamana da yönelebilir. Sıfatlar daha çok övmek, yüceltmek için sıralanır ama bazen de bir kimsenin olumsuz özelliklerini göstermek için sıralandığı vakidir. Aşağıda (G 175/6) divan şiirinde olumsuz bir tip olan zahidin özellikleri ard arda soru cümleleriyle verilmiştir. Fehîm yaşamaktan hoşlanmadığı Mısır'ı da aşağıdaki beyitte (KT 3/11) yermiştir.

Ey zāhid-i bî-zevk yeter ehl-i dile t'a'n
Mestāne mi dīvāne mi ferzāne mi olduñ (G 175/6)

Ejderistān olsa lāyık bümzār olsa revā
Genc olur peydā belī künc-i ħarāb-ı Mısır'dan (KT 3/11)

Yukarıdaki dizelere dikkat edilirse Fehîm, tensikü's-sıfâtı azımsanmayacak kadar kullanmıştır. Özellikle kasidelerde memduhu övmek için sıfatları peş peşe daha fazla getirdiği söylenebilir. Bu, Hint üslûbuyla paralellik gösteren bir özelliktir. Bu üslûbun şairleri varlıkların ayırt edici özelliklerini diğer dönemlere göre daha yoğun ortaya koymuşlardır.

1.7. Halk Diline Ait Ögeler

Şairlerin çoğu doğal dilden uzaklaşarak şiirsel/estetik bir dil yakalamaya çalışırlar. Bunlar genellikle anlaşılması güç olarak kabul edilir. Doğal dildeki kelimeleri günlük kullanımlarından ücralara taşırlar. Böyle olunca sadece belli bir birikimi olanların çözebileceği bir dil teşekkül etmiş olur. Divan şiiri bununla itham edilmiştir. Burada Arapça ve Farsçadan ödünçlenen kelime ve yapılarla günlük dil çoğunlukla ötelenmiştir.

Bunun yanında sözcüklerin alışılmamış şekilde bağdaştırılmasıyla doğal dil iyice belirsiz hâle getirilmiştir. Divan şiiri içindeki eğilimlerden olan sebk-i Hindî’de günlük dilden uzaklaşma daha fazladır. Bu şiir tarzında anlam kapalılığı ve giriftliği derin olduğu için anlatımda halk dili yetersiz kalır.

Şiir dili doğal dilden yararlanılarak oluşturulur. Şairler doğal dili esneterek bir şiir dili meydana getirirler. Şiir dilinin tamamıyla konuşulan dili yansıttığı söylenemez. İkisi arasında benzerlikler olduğu gibi farklılık da mevcuttur (Aksan, 2013:52).

Divan şiiri içindeki bu halk diliyle ilgili genel eğilimlerin aksine bazı divan şairleri konuşulan dilin ifade biçimlerinden de yer yer etkilenmiştir. Bu, bazılarında daha fazladır. Özellikle bazı araştırmacılar tarafından mahallileşme adı verilen akımda şairlerin günlük dilden daha fazla faydalandıkları görülür. Bu konuda akla ilk gelen Nedîm’dir. Nedîm’den önce gelen Necâtî ve Bâkî’de de halk dili özelliklerine rastlanır.

Sebk-i Hindî’de halk dili ve folklorik özelliklerin şiire taşındığı görülür. Fehîm’in de halk dili örneklerine yer verdiği olmuştur. Bunlar Nedîm’e göre elbette azdır. Sebk-i Hindî’de folklorik özelliklerin kullanılması dilin sadeleşmesine de katkıda bulunmuştur.

Halk dilinin en önemli unsurlarından biri kalıplaşmış **deyimler**dir. Deyimler bir duyguyu, durumu en etkili şekilde aktarabilmek için önemlidir. Aşağıdaki beyitlerde Fehîm, “başa çıkmak”, “kana girmek”, “baş kurtarmak”, “gönlünde yeri olmamak”, “çekip çevirmek”, “baş eğmek”, “ağzı toprakla dolmak”, “ne çıkar ne girer”, “iş görmek” deyimlerini kullanmıştır.

Köhne cellâd-ı felek **çıkamaz** o mehle **başa**

Tıfl iken bir nigehiyle nice bin **kana girer** (G 59/2)

Kimse **baş kurtaramaz** gamze-i hün-rîzûnden

‘İşve de zahm-hor-ı nâvek-i müjgânuñ olur (G 83/5)

Çıldı beni terkîb kaçâ cevri ü cefâdan

Gör kevkeb-i çarhuñ yine **gönlünde yerüm yok** (G 166/4)

Mânend-i kemer devri ne ğam **çekse çevürse**

Tek ben hemen ol âfet-i devrâna şarılsam (G 198/5)

Ayağ-ı mäh-ı gerdüna **baş egmem** tâ sebūāsā

Perestişkār-ı mihr-i sāğar-ı gerdānuñam sākī (G 283/6)

Ma‘āzallāh ne sözdür bu **dehānum hāk ile ıolsun**

Zebānum zaħm-pür-zaħm eyleyem dendān-ı ğayretten (K 15/41)

Giceler halvetüme girse o meh mest ü harāb

Men kılma **ne çıkar** sana rākibā **ne girer** (G 59/5)

Bir nigehle **gör işlerin** ammā

Ğamzeden eyle tığ-i bürrānı (K 17/90)

Asıl kimliğini Nedîm’in şiirlerinde gördüğümüz mahallileşme adı verilen hareketin benzeri aşağıdaki gazelde görülüyor. Gazelde özellikle “diyerek” redifinin tercih edilmesi dili sadeleştirmiştir.

Sıneye çekdüm o meh-pāreyi cānum diyerek

Leblerin emdüm anuñ tūṭī-lisānum diyerek (G 170/1)

Biñ niyāz ile getürdüm o hümāyı şayda

Şehlevendüm güzelüm şūḥ-ı cihānum diyerek (G 170/2)

Pīr gönlüm yine bir nevrese oldı ‘aşık

A benüm tāze gülüm tāze cüvānum diyerek (G 170/3)

Mū-miyānın қоçup öpdüm leb-i la’l-i yāri

Boyu servüm yüzi gül ğonca-dehānum diyerek (G 170/4)

Gelmez āğūşuma ol tūṭī-i şīrīn-ğüftārum

‘Āşıkum ‘iffet-i tāze-zebānum diyerek (G 170/5)

Dili halk diline yaklaştırmanın bir diğer yolu seslemelerden yararlanmaktır. Aşağıdaki beyitte bunun örneği vardır. Fehîm Dîvânı’nda bu tür seslenmelere çok fazla rastlanmadı.

Meded öldüm teğāfül itme yeter

Hasta cāna devā nigāhuñdur (G 72/5)

Ġayretüm yoğ mı benüm düzağa girsem ne ‘aceb
Gör a pervāneyi kim āteş-i sūzāna girer (G 59/6)

Bazı beyitlerde yine günlük dilde tercih edilen “kurbān olmak, saç olmak” gibi ifadeler geçmektedir.

Ey şūh nedür ‘āşıkuna böyle tecāhül
Ķurbānuñ olam ġayrıya cānāne mi olduñ (G 175/3)

Maġbūs-ı teġāfül idi dil ġamze nigeġbān
Ķurbānuñ olam eyledi āzād nigāhuñ (G 176/6)

Çeşmine **ġurbān olam** tiġ ne lāzım Fehīm
Hışm ile ben bī-dili bir nağar eyler helāk (G 169/5)

Sen dilber-i ‘āşık-küşe meyi itdi Fehīm āh
Öldürmez isen cevri ile ol bī-dili **şāġ ol** (G 189/7)

Divan şiirinde Arap ve Fars dillerinin etkisi her ne kadar fazlaysa da fiiller Türkçedir. Bu fiilleri bir ibarede yoğun kullanmak ister istemez dili doğal dile yaklaştırıyor. Aşağıdaki beyitlerde bunun misalleri mevcuttur.

Gele ġülşene ġazabla öpesin elin edeble
İçesin o ġonca-leble mey-i lālegün çemende (G 259/2)

Saňa rāġıb oldu ġönlüm saňa tālīb oldu ġönlüm
Yine ġā’ib oldu ġönlüm nigeġhüñdedür ya sende (G 259/4)

Ben ki āzāde-dilem ġayd-ı taşarruf ne belā
Yār u aġyāra müdārā vü telaţţuf ne belā (G 4/1)

Halk şiirinde genellikle kullanılan dedim-dedili şiir tarzı bazen divan şiirinde de kullanılmıştır. Bu tarz şiirlere divan şiirinde mürāca’a denir (Batislam, 2000: 150). Burada genellikle karşılıklı bir konuşma söz konusudur. Karşılıklı konuşmalar olduğunda dil halk diline yaklaşıp, ifadeler sadeleşir. Fehīm Dīvānı’nda da bu tarz ifadelere rastlanır.

Bir seġer kūyına vardum didi bir maġremine
Bağ şu divāneye kim ‘āşık-ı nā-kāmumdur (K 12/16)

Ben de idince añā şevk ile küstâh du‘â
Didi kim gör yine h̄‘âhende-i düş-nāmumdur (K 12/20)

Âşinā ol yā nigāhuñla helāk eyle didüm
Didi itmem ki nigāhum saña ikrāmumdur (K 12/21)

Didüm ey dōst beni böyle iden bīgāne
Taleb-i nā-maḥal ü bīhüde içdāmumdur (K 12/22)

Didi kim kāfir-i bī-dīne olur mı kişi dōst
Didüm ey büt nigeñhün düşmen-i islāmumdur (K 12/23)

Didi kim tā bu kadar mużtaribü’l-ḥāl olma
İzṭrābı ki anuñ bā‘iş-i ārāmumdur (K 12/24)

Seni dīvāne idüp şīr gibi bende çeken
Çeşm-i āhū-nigeh-i ḥūn-ı dil-āşāmumdur (K 12/25)

Didüm āḥır kefen-i cismüm iden ḥayme-i cān
Çeşm-i ‘uşşāk-küş ü dilber-i ḥayyāmumdur (K 12/26)

Dedi ey kāle-fürüşende-i bāzār-ı riyā
Dedi ey nāle-i bī-sūzı ḥırāşende-i güş (G 144/6)

Pâyına düşdüm idüp girye-i bītābāne
Dedüm itdün beni çün bī-dil ü dīn ü bīhüş (G 144/13)

Didüm eflāke nedür bu mihr ü meh-nām iki gül
Büy-ı feyzi itmede dehri mu‘aṭṭar rüz u şeb (K 1/24)

Didi mihr ü meh degöldür ravzasında ol Şeh’üñ
Kudsiyān gerdān iderler iki micmer rüz u şeb (K 1/25)

Serrāce derler estere yine şa‘īr al
Zīrā yok aqça deyü ederler zarāfeti (TKB 2/3-6)

Fehîm Dîvânî’nda bazen halk dilinde kullanılan bir deyimın Farsça bir yapı aracılığıyla aktarıldığı görülüyor. Halk dilinde kullanılan “bıyık altı gülmek” deyimi

aşağıdaki beyitte “düzdîde tebessüm” denerek Farsça bir yapı yoluyla aktarılmıştır. Burada Türkçe deyim Farsçalaştırılmıştır.

Verdi **düzdîde tebessümle** rızâ lîk dedi

Eyleme zemzeme-i ta'n-ı melâmetgeri gûş (G 144/16)

Aşağıdaki beyitlerde de doğal dile yaklaşan söyleyişler vardır.

Muğbeçe sevdün Fehîm ağlama dînüm **deyü**

Cânunı da almamış hayf ki az eylemiş (G 142/5)

Behiştün nüshasın gelsün mufaşşal bundan **seyr itsün**

Haber virsün bir âdem ravza-i cennetde Rıdvân'a (K 7/24)

İblîs'e bahş-ı cennet ider saña **dâne yok**

Âdem bu kavmden nice itmez şikâyeti (TKB 2/3-3)

Karâr virmedi devrân **k'idem** karâr aşlâ

Felekle hâşılı yok kudretüm müdürâya (K 8/8)

Vallâh ben ne mâla muhibbem ne şâ'irem

Ben 'ilm-i hûsn-i hûlûkda üstâd-ı mâhirem (TKB 2/3-8)

Kemân-ı ebrû-yı cânâna bak fesâneyi **ço**

Dilîr imiş tatalum Rüstem'ün **nesin gördük** (G 174/3)

Fehîm Dîvânı'nda sebk-i Hindî'nin bir özelliği olan yer yer halk dilini kullanma özelliği görülmektedir. Divanda özellikle günlük konuşma dilindeki deyimlere sık yer verilir. Bazen Türkçe bir deyim Farsça sözcüklerle anlatılması dikkat çeken bir üslup özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında halk şiirinde görmeye alıştığımız “dedim dedili” söyleyiş özelliği Fehîm'in dilini halk diline yaklaştırmaktadır. Aynı zamanda Fehîm'in Türkçe fiilleri bazı şiirlerde fazla kullanması doğal dile yer verildiğinin göstergesidir.

1.8. Yinelemeler (Tekrarlar)

Şiirlerde bazı dil unsurlarının yinelenmesi alışıldık bir durumdur. Bu hem halk şiirinde hem divan şiirinde hem de modern şiirde görülebilir. Bir şeyi tekrarlamak; vurgulamak, özgülemek, ses uyumu ve ritim oluşturmak için yapılabilir.

Şiirde seslerin, biçimbirimlerin, sözcüklerin, öbeklerin, dizelerin, birimlerin yinlendiği görülür. Sözcüklerin, öbeklerin ya da bütün bir dizenin yinelenmesi şiirde ahenk ve ritim açısından önemlidir. Bu yinelemelerle söylenenlerin zihinlerde yer etmesi, pekiştirilmesi amaçlanmaktadır. Nasıl ki bir melodinin tekrar eden kısmı kulaklarda yer ediyorsa şiirin yinelenen kısmı için de benzer bir durum söz konusudur (Aksan, 2013: 215).

Yinelemeler; bağlaç yinelemesi, ön yineleme, art yineleme, zıt-paralel yineleme, kıvrımlı yineleme, tırmanma, zıt yapıllı yineleme, çaprazlama, çok ekli yineleme, ikizleme, koşut yineleme, çapraz yineleme, ek yinelemesi, söz dizimsel yinelemeler, anlam bilimsel yinelemeler ve metin bilimsel yinelemelerdir (Özünü, 2001:115-128).

Yukarıda Özünü'nün sınıflandırdığı başlıklardan bazıları üzerinde duracağız.

Bağlaçlar, şiirde ritim-ahenk sağlar. Bunun yanında aynı türden olan söz ve öbeklerini ayrı ayrı vurgulamak için daha çok tercih edilir. Aşağıda geçen “geh geh” bağlacı âşığın durumunda yaşanan değişimleri daha etkili anlatmıştır.

Geh şem' gibi yerümde şābit

Geh şu'le-miṣāl bī-ḳarāram (TKB 3/7-4)

Geh ma'ni-i lafz gibi maḥfī

Geh ḥarf-ı raḳamveṣ āṣikāram (TKB 3/7-5)

Geh 'ārif-i müstaḡnī vü gāhī muḥtāc

Geh āb u geh āteṣ içre mānend-i zücāc

Geh āb-ı ḥayāt-nüş u geh zehr-āṣām

Olmaz dil-i 'āşık gibi bir ṭurfa mizāc (R 8)

Klasik Türk şiirinde “ve” bağlacı yerine kullanılan “u, ü, vü” bağlaçları aşağıdaki beyitlerde bir vasfı, ismi, durumu ayrı ayrı dikkatlere sunmak için tercih edilmiştir.

Burada aralarında bağlaç olan her bir kelime, söz grubu aynı etkiye ve güce sahiptir. Bu bağlaçlar hem şiirin ses uyumunu hem anlamını pekiştirmiştir.

Kerîmü't-ṭab' u 'ālî-fıtrat u Hâtem-ṭabî'at kim

Neşîm-i feyz-i cūdından olur dil-mürdeler ihyâ (KT 15/5)

Dil cām u ğamze sāķî-i³⁴ şūḥ u kirişme nuḳl

Hûn-ı ciger şarâb u ḳazâ mey-fürüş olur (G 88/4)

Cüvâna şanma hemân ḥayret-i nigâh gerekdür

Nigâh u girye-i fâş u³⁵ nühüfte âh gerekdür (G 100/1)

Şöyle sermest-i mey-i 'aşķ-ı ilâhî olsaḳ

Ki ne dîdâr u ne hûr u ne behiştin görsek (G 172/2)

Kerîm-ṭab' u seḥâķâr u âfitâb-nihâd

Seḥâb-dest ü şadef-keff ü baḥr-sermâye (K 8/12)

Nigâh âfet ü çeşm âfet ü dehân âfet

O şâh-ı ḥüsne müsahḥar cihân cihân âfet (K 11/1)

Meḡer ki oldu serâpây fitneden terkîb

Ḳıyâfet âfet ü ḳad âfet ü miyân âfet (K 11/1)

Ne 'ilm ü ne Fehîm ne eş'âr u ne kitâb

Min-ba'd gûşe vü men ü dilber ü şarâb (TKB 2/7-8)

'Aḳl u cân ü dîn ü dil nâmaḥrem-i 'uşşâķ iken

Bî-tekellüf râz-ı 'aşķa yâr-ı maḥremdür şarâb (G 14/5)

Bî-naẓîr oldu Fehîm'ün sözi kim sevdüġi şūḥ

Hem ḥayâ-perver ü hem dilber ü hem şâ'irdür (G 107/5)

Cezbe-i ḥüsn-i maḥabbetdür kim eyler muttaşıl

Döst cüst ü cüy-ı 'aşķ u 'aşķ cüst ü cüy-ı döst (G 25/4)

³⁴ sāķî vü: Ü.

³⁵ fâş: Ü.

Şiirde dize başlarında sözcük ve öbeklerin tekrarlanmasıyla **ön yineleme** yapılır. Bu tekrarlar şiirde bir ritm-ahenk oluşturur, anlamın pekişmesini sağlar.

Aşağıdaki beyitlerde “ne nıgeh, nedür” soruları tekrarlanarak nitelenmek istenen özellik güçlü bir şekilde verilmiştir. Sorular aslında cevap almak için değil, var olan vasfın inanılmayacak derece olduğunu anlatmak içindir.

Ne nıgeh sâ'ika-i hâne-ber-endâz-ı verâ'

Ne nıgeh bârika-i hırmıen-i **zühd-i**³⁶ zühhâd (G 38/3)

Ne nıgeh **zağm-zen-i**³⁷ sîne-i şemşîr-i kaçâ

Ne nıgeh dâğ-ı dil-i cevher-i tığ-i cellâd (G 38/2)

Nedür ol ğamze-i pinhânî o düzdîde nigâh

Nedür ol 'arız-ı âl ü nedür ol çeşm-i siyâh (K 9/2)

Nedür ol tarz-ı levendâne o şâhâne revîş

Mîr-i³⁸ hûbân-ı cihân nûr-ı Hudâ 'Abdullâh (K 9/3)

Sultan Murat'ın Bağdat'ı fethetmesi üzerine şair sevincini aşağıdaki kıtada “müjde” sözünü tekrarlayarak göstermiştir.

Müjde mi ya nağme-i Dâvûd-ı bezm-i sünniyân

Müjde mi ya zıbağ-ı gûş-ı dil-i ehl-i fesâd (KT 8/2)

Müjde ammâ müjde-i fetğ-i der-i Dâr-üs-selâm

K'aldı anı pâdişâh-ı Rûm-ı İskender-nijâd (KT 8/3)

Aşağıdaki kasidede “figân ki” önyinelemesi sözü söyleyenin ızdırabını ve bedbinliğini daha kuvvetli bir şekilde aktarmasını sağlamıştır.

Figân ki 'aşık-ı nâ-dîde-**kâm u**³⁹ mehcûram

Figân ki lezzet-i dîdâr-i yârdan dûram (K 14/1)

³⁶ *zühd ü*: Ü.

³⁷ *zağm-ı dil-i*: Ü.

³⁸ *Mîr-i*: Ü.

³⁹ *nâ-dîde-kâram*: Ü.

Fiğān ki neş'e-i keyfiyyetüm bilinmedi hıç
Fiğān ki **sākī-i nā-hūrde-cām u maḥmūram**⁴⁰ (K 14/2)

Fiğān ki beççe-i 'anḳā-yı āfitābam līk
Henüz beyzā-i şubḥ-ı ḥafāda mestūram (K 14/3)

Alttaki beyitlerin başında tekrarlanan “ol mey ki” ifadesinde meyin farklı özellikleri ve durumları pekiştirilerek anlatılmıştır.

Ol mey k'ide āteş ile peygār
Ger penbe-i mevcı olsa cevşen (TCB 1/8-4)

Ol mey ki fūrūğ-ı neşvesidür
Keştī-i dil ü dīne berḳ-efgen (TCB 1/8-5)

Ol mey ki içerse mātēmī ger
Şükr ola lebinde şavt-ı şīven (TCB 1/8-6)

Terkib-i bentten alınan aşağıdaki beyitte sondaki sözcükler dışında dizeler tekrar edilmiştir. Burada asıl olan sondaki sözcüklerdir. Bunların önemini vurgulamak için öncesinde ibare yinelenmiştir.

Senden saña şad-hezār şekvā
Senden saña şad-hezār feryād (TKB 3/4-3)

Aşağıda aynı bentten alınan “feryād feryād”, “insâf insâf”, “hâmûş hâmûş” yinelemeleri **ikizlemeye** örnektir. Bu söz grupları kullanılırken ünlem değeri yüklenmişlerdir. Yaşanan duygunun, durumun tesir uyandıracak mertebede olduğu anlatılmak istenmiştir.

Feryād feryād ey perī-zād
Besdür dil-i 'āşıḳa bu bīdād (TKB 3/4-1)

İnşâf inşâf ey sitemger
Dād itmege kendüñ eyle mu'tād (TKB 3/4-2)

⁴⁰ *lezzet-i dādār-i yārdan dūram*: Ü.

Hāmūş hāmūş ey dil-i zār

Fāş oldu rumūz-ı ‘aşk hāmūş (TKB 3/6-10)

Artyineleme, dizelerin sonundaki sözcük ya da öbeklerin yinelenmesiyle yapılır. Şiirde en çok başvurulan yineleme türüdür. Genellikle şiirde ahenk için başvurulan bir yöntemdir. Art yineleme örnekleri genellikle rediflerle yapılır. Bir şeyi ön plana çıkarmak, anlamsal olarak pekiştirmek, hislerin yoğunluğunu göstermek için de bu yöntem tercih edilebilir.

Höd-perestüm reviş-i dīnūne **ķurbān olayım**

‘Āşık-āyīnesin āyīnūne **ķurbān olayım** (TKB 4/6-1)

Pīçiş-i turra-i müşgīnūne **ķurbān olayım**

Reşkden bister ü bālīnūne **ķurbān olayım** (TKB 4/6-2)

Dūd-ı āteş be-düş ya‘nī āh

Nefes-i şu‘le-püş ya‘nī āh (G 274/1)

Bülbül-i ‘arş-lāne ya‘nī figān

Şavt-ı güm-kerde-güş ya‘nī āh (G 274/2)

Bĩ-mürüvvet ne idi ‘arz-ı maḥabbet **evvel**

Ne idi eyledüğüñ luḫ u mürüvvet **evvel** (TKB 4/3-1)

Neye verdüñ dile nezzāreye ruḫşat **evvel**

Niçün itdüñ dil-i bīçāreye şefķat **evvel** (TKB 4/3-2)

Küstāḫāne yeter **bu nağme**

İnsānı ḫarāb ider **bu nağme** (TKB 3/6-11)

Gerçi ben serḫōşı ‘aşkuñla şarāb **itmez idüñ**

Āteş-i cevri ile bağrumda kebāb **itmez idüñ** (TKB 4/4-1)

Evvel ālüfteñe tā böyle ‘itāb **itmez idüñ**

Biñ su‘āl eylese bir tünd cevāb **itmez idüñ** (TKB 4/4-2)

Mest-i ŧirīn-suĥanam telĥī-i gūftār **nedür**

Luţfuñ evvel ne idi ŧimdi bu āzār **nedür** (TKB 4/5-1)

Pür-teġāfūl niġeh-i nergis-i bīmār **nedür**

Ġonca-i gül gibi la‘līn-i ŧeker-bār nedür (TKB 4/5-2)

Aŧaġıdaki beyitlerde ise “yeter” sözcüġü hem dize sonunda hem baŧında tekrar edilerek farklı bir yineleme yapılmıŧtır.

Yeter olduñ dile ĥançer-zen-i bīdād **yeter**

Yeter itdūñ beni bīdāduña mu‘tād **yeter** (G 61/1)

Yeter bu sūziŧ-i āŧūb ehl-i ‘aŧĥa **yeter**

Yeter gönülde ide tīġin imtiĥān āfet (K 11/16)

Bir baŧka yineleme tarzı aŧaġıda gördüġümüz “figān ĥüsn-i tabīatden” sözünün aynı dizede iki defa tekrarlanmasıdır.

Belā vü **derd ü**⁴¹ġam lābūd bulurlar ‘aŧıĥ-ı zārı

Figān ĥüsn-i tabī‘atden figān ĥüsn-i tabī‘atden (K 15/28)

Aŧaġıdaki beyitte ise “ŧule” sözcüġü tekrar edilerek sırasıyla laleye, güle, nesime benzetilmiŧtir.

Lālesi ŧu‘le güli ŧu‘le nesīmi ŧu‘ledür

İtdi bāġum perveriŧ ü hevā-yı ĥüy-ı dōst (G 25/6)

Aŧaġıdaki beyitte bir dizdeki son sözcüġün diġer dizenin baŧında yinelenmesine dayanan **kıvrımlı yineleme** yapılmıŧtır.

Elmās ammā ki kār-ı **yāĥūt**

Yāĥūt velī bilür-ı ma‘den (TCB 1/8-2)

Aŧaġıda tercī-i bent ve tazminden alınan beyitler her bölümün sonunda yinelenerek **metinsel yineleme** saġlanmışır.

Tā-key ġam-ı ĥaclet-i ŧehīdān

Min-ba‘d olayım o ŧūĥa ĥurbān (TCB 1/1-13)

⁴¹ *derd-i: Ü.*

Göz uciyla 'āşıkā geh luṭf ider gāhī 'itāb

Bir su'āle yer ḵomaz ol ḡamze-i ḥāzır-cevāb (T 1/1-4)

Fehîm Dîvânî'nda bazı kalıpların sık tekrar edildiği görülür. Bir anlatım şekli olarak bazı kalıpların tekrar etmesi klasik şiirde de görülen bir özelliktir. Fakat Fehîm Dîvânî'nda bu kalıplar, belli bir üslûp özelliğini gösterecek sıklıktadır. Divanda yenilemelerin birçok türünün kullanılması dikkat çeken bir başka yöndür.

1.9. Yenilenen Söz Varlığı

Dil öğretimi ile ilgili çeşitli kaynaklarda kelime hazinesi, kelime serveti, sözcük varlığı, sözcük dağarcığı, söz dağarcığı, söz dağarı, söz varlığı terimlerinin hepsi aynı kavramı karşılamak için kullanılan farklı adlandırmalardır.

Kelime hazinesi, “Bir dilin bütün kelimeleri, bir kişinin veya topluluğun söz dağarcığında yer alan kelimeler toplamıdır.” (Korkmaz, 1992:10). Sözcük sayısı, yazarların niteliklerine ve işledikleri konulara göre değişir (Aksan, 2000:16).

Şiirde ya da herhangi bir edebî eserde yeni bir üslûbun ortaya çıktığını gösteren işaretlerden biri kelime kadrosunun değişmesidir. Burada kelimelerin hangi sıklıkta kullanıldığı, aynı kavram alanıyla ilgili sözcüklerin yoğunluğu, daha önceki metinlerde pek kullanılmayan kelimelerin varlığı geleneksel olanın ne kadar değiştiği ile ilgili bize ipucu verebilir.

Aşağıdaki tabloda Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî, klasik şairlerin en sık kullandığı ilk on sıradaki kelimelere⁴² bakıldığında Fehîm'in kelime hazinesinin mensup olduğu sebk-i Hindî şairleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Nitekim burada tespit edilen

⁴² **Kelime sıklığı**, bir dildeki kelimelerin belirli bir dönemde sözlü ve yazılı ortamlarda kullanım yoğunluğunu ifade eden bir kavramdır. “Bir dilde var olan kelimeler, konuşan ve yazarlar tarafından değişik sıklıklarda kullanılmaktadır. İnsanlar, ihtiyaçları doğrultusunda kelime hazinesinde yer alan kelimelerden bazılarını, diğerlerine göre daha fazla başvurabilmektedir.” (Kurudayıoğlu, 2005: 51). Kelimenin kullanım sıklığını etkileyen birtakım faktörler vardır. “Günlük ihtiyaçlar ve bulunulan çevreye göre kelime kullanımları değişmektedir. Kullanılan kelimelerin sayısında, kişinin eğitim düzeyi, yaşı, kültür seviyesi, içinde bulunduğu ortam, okuma alışkanlığı ve kişisel yetenekleri etkili olmaktadır.” (Aksan, 2000: 19-20).

dokuz kelimenin ortak kullanıldığı görülüyor. Bu kelime yaygınlığı⁴³ aynı üslûbu tercih eden şairlerde görülen bir durumdur.⁴⁴

Hem klasik şiir hem sebk-i Hindî şiirinde aynı kavram alanıyla⁴⁵ ilgili kelimeler yoğun olarak yer almaktadır. Sevgili kelimesini karşılayan dilber, yâr, dilrûba, şuh kelimeleri bu cinsten kelimelerdir. Aşağıdaki tabloya bakıldığında nigâh/gamze kelimelerinin bakışla ilgili; dilber, şuh, gül, meh kelimelerinin sevgiliyle ilgili kavramlar olduğu söylenebilir. Sebk-i Hindî şairi olan Fehîm'in divanındaki ilk yüz gazele bakıldığında en az on kez kullanılan kelimelerin çoğunun aynı kavram alanına ait sözcüklerden oluştuğu görülür.

Tabloda dikkatimizi çeken bir diğer yön klasik şairlerde en sık kullanılan on sözcükten üçünün Türkçe olmasıdır. Sebk-i Hindî şairleri ve onun mensuplarından olan Fehîm-i Kadîm'de ise ilk on sözcükten herhangi biri Türkçe değildir. Bu sözcüklerin çoğu Farsçadır. Bu durum da dilde meydana gelen değişimle ilgili bir başka numune sunmaktadır. Fehîm Dîvânı'nı taradığımızda kullanım sıklığı 10'un üzerinde olan Türkçe kelimeler içinde sadece gönül kelimesinin 11 defa geçtiğini gördük.

Babacan'nın yaptığı sebk-i Hindî ve klasik yedişer şairin ilk yüz gazeline tekrar edilen kavram sıklığı karşılaştırmasına (Babacan, 2012: 314) biz de Fehîm Dîvânı'ndaki ilk yüz gazeldeki kavram sıklığını dâhil ettik. Bunun neticesinde Fehîm Dîvânı'ndaki kavram sıklığının sebk-i Hindî şairleriyle büyük ölçüde benzeştiğini gördük. Bu benzerlik klasik şairlerle kıyaslanınca azalıyor.

⁴³ Söz varlığı araştırmalarında kelime sıklığı kadar önemli bir başka kavram da **kelime yaygınlığı**dir. Yaygınlık, kelime hazinesi araştırmalarında, bir kelimenin belli bir grupta yer alan kişilerce ortak olarak kullanılması anlamına gelmektedir (Karadağ, 2005: 30). Bu ortak kullanımların belirlenmesinde bireysel, mesleki, yerel ve bölgesel özellikler önemli bir belirleyicidir. Kelime yaygınlığı ile ilgili çalışmalarda bu unsurların mutlaka göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Onan, 2016:23).

⁴⁴ Kelime sıklığı ile kelime yaygınlığı arasındaki fark şu şekilde dile getirilmektedir: “Kelime sıklığı, araştırma yapılan sözlü ya da yazılı malzemede kelimelerin kaç kere geçtiği ile ilgili iken, kelime yaygınlığı, araştırma konusu olan malzemede yer alan kelimelerin ne kadar yaygın kullanıldığı ile ilgilidir. Kelime sıklığı, kelimenin kaç kere kullanıldığı ile ilgilidir; kelime yaygınlığı kelimenin kaç kişi tarafından ortak olarak kullanıldığı ile ilgilidir. Kelime yaygınlığı bireysel ve bölgesel kullanımların sıklık dizelgesindeki sıralamasını etkilemektedir (Onan, 2016:23).

⁴⁵ **Kavram alanı**, “birbiriyle ilişkili ve birbirine yakın kavramların, eş anlamlıların, içinde düşünüldükleri alan olarak tanımlanmaktadır. Türkçedeki *bıkmak*, *bezemek*, *usanmak*, *bıkkınlık getirmek*, *usanç*, *bezginlik*, *bıkkınlık* gibi ögeler, bir kavram alanı (dil alanı) içinde düşünülebilirler.” (Aksan, 2004: 110).

Tabloda dikkati çeken bir başka husus sebk-i Hindî şairlerinin en sık kullandığı kelimeleri, Fehîm'in hem onlardan hem klasik şairlerden açık ara sık kullanmasıdır. “Dil” kelimesini ilk yüz gazelde Fehîm 166, sebk-i Hindî şairleri ortalama 87, klasik şairler ortalama 33 defa; “cân” kelimesini Fehîm 53, sebk-i Hindî şairleri 25, klasik şairler 36 defa, “âh” sözcüğünü Fehîm 32, sebk-i Hindî şairleri ve klasik şairler 22 defa kullanmışlardır.

Tablo 5 Fehîm-i Kadîm, Sebk-i Hindî ve Klasiklerin ilk Yüz Gazelinde Karşılaştırmalı Kelime Sıklığı

Fehîm-i Kadîm → Tekrar Sık.		Sebk-i Hindî Şairleri → Tekrar Sık.	Klasik Üslûbun Şairleri → Tekrar Sık.
1.	Dil → 166	Dil → 87	Gönül → 41
2.	Çeşm → 88	Aşk-ışk → 56	Aşk-ışk → 39
3.	Nigâh-nigeh → 76	Çeşm → 41	Cân → 36
4.	Gamze → 63	Âşık-uşşâk → 27	Zülf → 34
5.	Cân → 53	Zülf → 26	Dil → 33
6.	Gül → 43	Cân-gamze → 25	Göz → 26
7.	Aşk/ âşık-uşşâk → 42	Âh-hatt → 22	Gül → 25
8.	Şûh → 35	Gül → 21	Yâr → 24
9.	Âh/ mâh-meh → 32	Âlem/mest/nigeh → 20	Âşık/uşşâk/kan → 23
10.	Dilber/hüsn, ateş → 28	Âteş/hurşîd → 18	Âh/ahbâb → 22

Aşağıdaki tabloda Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nda ilk yüz gazelde en az on defa geçen kelimelerin kullanılma sıklığı gösterdik. Tabloda yer alan 41 kelimenin 10 defadan fazla tekrarlandığını tespit ettik. Buradaki kelimelerin büyük çoğunluğu âşık-sevgili ve onların hâlleriyle ilgilidir. Bu, klasik şiirden gelen muhteva özelliklerinin devam ettiğini gösterir.

Tablo 6 Fehîm Dîvânı'nda İlk Yüz Gazelde Kelime Sıklığı

1.	Dil → 166	9.	Âh/ mâh-meh → 32	17.	Cânâ-cânân/âyîne → 18
2.	Çeşm → 88	10.	Dilber/ hüsn → 28	18.	Gam/Hurşîd → 17
3.	Nigâh-nigeh → 76	11.	Ateş → 28	19.	Zahm/sîne → 16
4.	Gamze → 63	12.	Mîhr /Hun → 26	20.	Câm-âlem → 15
5.	Cân → 53	13.	Zülf → 25	21.	Bülbül/şem/fitne/dem/baht/ → 14

6.	Gül → 43	14.	Mest /nâz → 22	22.	Bağ →13
7.	Aşk/ âşık-uşşâk→ 42	15.	Şule → 21	23.	Hasret →12
8.	Şûh → 35	16.	Yâr /gonca/belâ →20	24.	Bezm/afitab/gönül→11

Kelime hazinesindeki değişimi gösteren en önemli göstergelerden bir tanesi, daha önceki dönemlerde hiç kullanılmayan ya da nadir kullanılan kelimelerin söz dağarı içinde kendine yer bulmasıdır.

Fehîm Dîvânı'nda daha önceki dönemlerde nadir görülen sözcük dağarcığı ile ilgili sağlıklı çıkarımlara ulaşabilmek için klasik şairlerden Bâkî, Şeyhülislam Yahya, Fuzûlî, Emrî'yle; sebk-i Hindî şairlerinden Nâilî, Neşâtî, Şeyh Gâlib, Arpaemînzâde Sâmi, Şehrî'yi kıyasladık. Bu karşılaştırma neticesinde Fehîm Dîvânı'nda sözcük hazinesinin klasik şairlere göre nisbeten değiştiği, sebk-i Hindî şairleriyle de benzeştiği görüldü.

Fehîm Dîvânı'nda geçen pervîzen (G 128/6), mirveha (G 100/9), tâs-bâzâne (KT 4/6), mûmâs (G 108/1), dâs (G 108/2), engişt (K 5/13), şell (TCB 1/7-6), sa've (G 75/3) kelimelerine, incelenen klasik ve sebk-i Hindî şairlerinde rastlanmadı.

Eylemiş **pervîzen**-i hürşîd ü mehden bîhte

Dest-i kudret cevher-i âyîne-i idrâkümüz (G 128/6)

Olursa rûyî 'araḡnâk ḡatl-i ehl-i dilândan

Ġulâm-ı **mirveḡa**-cünbânı mihr ü mâh gerekdür (G 100/9)

Ḳaldı bir hırḡa içre 'uryân-ten

Tâs-bâzâne cân-ı âḡâhı (KT 4/6)

Havâ degül bize dâ'im **mûmâs** âteşdür

Havâ-yı 'âlem-i düzaḡ esâs âteşdür (G 108/1)

Degüldür aḡter o pâşîde-dâne aḡkerdür

Hilâl şanma o **nûrânî**⁷⁴⁶ **dâs** âteşdür (G 108/2)

⁴⁶ nûrî ki: Ü.

Miṣl-i engiṣt-i siyeh kim aḥker-i sūzān olur

Al tūṭī oldı germī-i hevādan her ğurāb (K 5/13)

Keyf-i mey-i iztīrāb-ı ğamdan

Dest-i dil ra‘še-dār-ı ŧelldür (TCB 1/7-6)

İki ŧāhbāzdur çeŧm-i każā-perr ü kađer-pençe

Birisi ŧa‘ve-i dil biri murğ-ı cāna ŧalmıŧdur (G 75/3)

Fehīm ve sebk-i Hindī ŧairleri, klasik ŧairlerin nadir kullandığı kelimelere divanlarında yer vermiŧlerdir. Bu da 17. yüzyıldan itibaren kelime kadrosunda deĝiŧim yaŧandığını ve bu deĝiŧimin 18. yüzyılda devam ettiğini gösteriyor.

Sebk-i Hindī ŧairlerinin divanlarında klasik ŧiirde görülmeyen ya da nadir görülen kelimelerin kullanılması mazmunların da deĝiŧmesine yol açmıŧtır. Mesela “mirveha” (G 100/9) kelimesi klasik ŧiirde pek kullanılmaz. Fehīm nadir kullanılan bu tip kelimelerle yeni bir imaj meydana getirmiŧtir. Sevgilinin gönül ehlini öldürmekten dolayı yüzü terlese ay ve güneŧin ona yelpaze (mirveha) sallayan köle olacağı söyleneyerek yeni bir hayal yakalanmıŧtır. Yine birleŧik kelimelerin tercih edilmesi yeni kelimelerin ortaya çıkmasını, dolayısıyla mazmunların da deĝiŧmesini saĝlamıŧtır.

Aŧağıdaki tablo, yukarıdaki kelimelerin Sebk-i Hindī ŧairlerinde tekrar sıklığını göstermektedir. Tabloda yer alan kelimeler divanları taranılan dört klasik ŧairde geçmemektedir. Bu da kelime kadrosunda oluŧan deĝiŧimi takip etmek açısından önemli bir veridir. Bunlar berhemen (G 56/3), ŧiryān (G 29/6), ābisten (G 12/6), bīniŧ (G 22/4), nāsūr (G 74/7), galtide (G 138/4), sürin (G 116/6), ‘aynek (G 174/2) gelū, karābe (G 186/3), nāhuda (G 204/6), heycā (G 211/6), kirm (G 213/2), kıssīs (G 87/3), dilr (G 174/3), terāvüŧ (G 238/5), ketān (G 280/7), süfte (G 171/5), süheyl (G 285/3), hestī (G 290/1), mīknātīs (G 289/5), Sūmnāt (G 98/7), hendese (G 289/6), cemmāz (K 16/3), dīk (TKB 3/6-8), fevvāre (G 76/4) kelimeleridir.

Tablo 7 *Sebk-i Hindî Şairlerinin Divanlarının Bütününde Kullanılan Ortak Kavramlar*

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib
berhemen	7	-	-	4	-	2
şiryân	3			2		
âbisten	7			1	2	
bîniş	1	1				
nâsûr	3		1	1		
galtîde	2				2	
sürîn	3			1	3	
'aynek	2					1
gelû	5	2			12	6
karâbe	2	2				
nâhuda	2	1				
heycâ	1		3			1
kirm	2		2			4
kıssîs	3	1			1	1
dilîr	3	4	1	2	6	3
terâvüş	2			2	1	
ketân	2			2	1	3
süfte	2				2	
süheyl	1				1	
hestî	2	2	2	1	13	3
mıknâtîs	1	1				1
Sûmnât	1	3				4
hendese	1	1		1		1
cemmâz	1	1				
dîk	1					1
fevvâre	2	3	2	3	5	10

Aşağıdaki kelimeler ise klasik şairlerce de kullanılmasına rağmen Sebk-i Hindî şairlerince daha yoğun kullanılmaktadır. Bunlar çâlâk (G 61/8), mugeylân (G 261/3), sûfâr (G 68/4), revgân (G 126/1), gırbal (G 225/5), gerzend (G 226/4) füsürde (G 239/2), hazef (G 286/3), sürâğ (G 286/5), perniyân (G 97/5), pül (G 101/5), hırz (G 93/1), rîşe (G 291/3), ser-germ (G 15/3), tohm (G 143/3), reg (G 187/4), ceres (G 57/5), perestâr (G 253/3) kelimeleridir.

Tablo 8 Klasik Şairlerde Görülmekle Birlikte Sebki Hindî Şairlerinde Daha Yoğun Görülen Kelimeler (Divanlarının Bütününde)

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emrî
çâlâk	3	6	1		3	2				1
mugeylan	5	1	1			1	2			
sûfâr	1				1	1				3
revgan	2	1			5	5				1
gırbâl	1	2			4	1	2			
gerzend	1								1	
füsürde	1	1		2	5				2	
hazef	2	5			1		2			
sürâg	8				4				1	
perniyân	2				3				1	
pül	1				2			3	1	
hırz	1	11			1	3	2			
rîşe	3	4	1		4	5		1		
Ser-germ	8	3			5				1	
tohm	8	3	1			6		1		
reg	3		2		10	16	3			
ceres	1	3	2	1	1	6			3	7
perestâr	1	1								1

Sebk-i Hindî şiirinde kelime kadrosunu asıl değiştiren şey birleşik yapıların sık kullanılması olmakla birlikte daha önce nadir rastlanabilecek birleşimlere de gidilmesidir. Birleşik yapılar bahsinde daha önce gördüğümüz gibi bu yapılar şiirin imajını zenginleştirmiş, söz varlığını genişletmiştir. Birleşik yapılarla birlikte şiir klasik eğilime göre daha özgün bir kimliğe bürünmüştür. Aşağıda geçen hulle-bâf (K 17/13), nevâ-sinc (G 137/6) yapıları birleşimler yoluyla kelime hazinesinin değiştiğini gösteren somut örneklerdir.

Āfitābuñ şu‘â‘ıdur ancağ

Tenüme **hulle-bâf**-ı nūrānî (K 17/13)

Leb-i taşvîr-i deyr oldı **nevâ-sinc**

Ne naqş itdi neğam-perdâz-ı nâkûs (G 137/6)

Hint üslûbunda söz dağarını değiştiren bir başka önemli unsur kelimelere alışılmadık son ekler getirilmesidir. “Hacle” kelimesi yer ifade ederken ona getirilen “gâh” (G 225/2) ekinin de aynı şeyi ifade etmesi klasik şiirde görülmeyen bir durumdur. Aynı şekilde rüsûmkâr (G 81/7), deryûzege (G 181/3), rüfûger (G 98/3) sözcüklerindeki son ekler de kelimeleri olağan kullanımlarından çıkararak yeni söz dağarının teşekkül etmesini sağlamıştır.

Zümre-i ‘uşşâk-ı maḥcûbâna nûr-ı dîdeyem

Haclegâh-ı perde-i çeşm-i ḥayâdur bisterüm (G 225/2)

Olsam **rüsûmkâr-ı** tılısm-ı kelâm-ı dil

Kilk-i Fehîm mevrîd-i siḥr-i ḥelâl olur (G 81/7)

Âyîne-i ḥayretle bütân olsa revâdur

Deryûzege-ı mâye-i pîrâye-i ḥüsnuñ (G 181/3)

Süzen-i elmâs ile olur **rüfûger** ğamzesi

Pençe-i müjgân-ı şûḥından o dil kim çâkdür (G 98/3)

Sebk-i Hindî ve Fehîm’in şiirinde kelime hazinesi önemli oranda değişmiştir. Yapılan karşılaştırmalarda sebk-i Hindî şairlerinin sözcük dağarcığının birbirine yakın olduğu fakat klasik şairlere göre farklılar taşıdığı tespit edildi. Bu şüphesiz imaj dünyasının da değiştiğini gösterir.

II. BÖLÜM

2. ANLAM ÖZELLİKLERİ

Sebk-i Hindî’de mana söze göre daha fazla önem kazanmıştır. Diğer üslûplara göre girift bir anlam söz konusudur. Bu giriftlik ise manadaki derinlik ve genişlikten kaynaklanmaktadır. Sebk-i Hindî şiiirinin İranlı büyük üstatlarından biri olan Şevket de bu konuda şiiirde anlamın bir hasırın telleri gibi örülmüş iç içe geçmiş, girift olması gerektiğini söylemiştir. Bir başka İran şairi olan Sâ’ib ise ince anlamlar bulabilmek için kıl gibi inceldim, der (Milânî, 1961: 48-51).

2.1. Alışılmadık Bağdaştırmalar

Alışılmadık bağdaştırmalar şiiir türünün çoğunda görülen bir durumdur. Divan şiiirinin klasik eğiliminde de alışılmadık bağdaştırmalar yoğun olarak vardır. Bu çalışmada daha çok klasik şairlerde görülmeyen ya da nadir görülen, Hint üslûbunu yansıtan alışılmadık bağdaştırmalar aşağıdaki başlıklar altında incelenecektir.

2.1.1. Teşbîh

Aralarında nitelik bakımından ilgi olan iki şeyden birini diğere benzetme sanatıdır. Teşbîhin iki unsurundan biri *müşebbeh/benzeyen*, diğeri *müşebbehün bih / kendisine benzetilendir*. İki unsurun ortak oldukları nitelik vech-i şebeh/benzetme yönüdür. Bir de benzetme aracı olan vasıta-yı teşbîhtir. Bir teşbîh müşebbeh, müşebbehün bih, vech-i şebeh ve vasıta-yı teşbîh olmak üzere dört unsurdan oluşur.

2.1.1.1. Vech-i Şebeh Yönüyle Teşbîhler

Teşbîhler, benzerlik ilişkileri bakımından *açık* ve *örtük* şeklinde iki grupta ele alınabilir.⁴⁷ Açık (hakikî) teşbîh; zat, şekil, sıfat vb. yönleriyle ortak olan iki şeyden birini diğere benzetmektir. Farklı iki şeyi ortak bir hususta bir araya getirmektir. Örtük (mecazî) teşbîh; aralarında aklî, hayâlî, vehmî bir ilişki bulunan iki şeyi ortak bir hususta bir araya getirmektir. Bu tasnifte dikkat edilirse vech-i şebeh ölçü alınmıştır.

Bir teşbîh; bir şeyi ispat etmek, daha etkili anlatmak, somutlaştırmak, mübalağa etmek vb. amaçlarla kullanılabilir. Örtük teşbîhlerde genellikle mübalağa anlamı baskındır (Yılmaz, 2013: 117).

⁴⁷ Said Paşa Mizanü’l-edebe (Said Paşa, 1887: 276-277), Tahirü’l-Mevlevî Edebiyat Lügatı (Tahirü’l-Mevlevî, 1994: 169) isimli eserlerinde açık ve örtük olarak adlandırdığımız teşbihleri “hakikî teşbih”, “mecazî teşbih” olarak adlandırmaktadır.

Açık teşbîhlerde bir şey diğer bir şeye benzetilirken benzerlik ilgisi herhangi bir yoruma ihtiyaç duyulmayacak kadar aşikârdır. Örtük teşbîhlerde ise bir şeyi diğer bir şeye benzetirken benzerlik ilgisine yorumla ulaşılabilir.⁴⁸ Bu tür teşbîhler de kendi içinde kolay anlaşılabilir ve anlaşılması için derin bir tefekküre ihtiyaç duyulanlar şeklinde ayrılabilir (Cürcânî, 2018:117).

Fehîm-i Kadîm Dîvânı incelendiğinde, divanda klasik şairlerin kullandığı açık (hakikî) teşbîhlere yer verilmekle birlikte bir teville anlaşılacak örtük (mecazî) teşbîhlere klasik şairlere göre çok daha fazla yer verildiği söylenebilir.⁴⁹ Nitekim ilk on gazelini incelediğimiz Bâkî’de açık teşbîhler örtük teşbîhlere göre bariz bir şekilde fazla kullanılmıştır. Fehîm-i Kadîm Dîvânı’nın ilk on gazelinde ise açık teşbîhler yerine örtük teşbîhler daha çok tercih edilmiştir. Bu karşılaştırma klasik şairlerin bariz bir şekilde açık teşbîhleri, sebk-i Hindî şairlerinin ise örtük teşbîhleri kullandığını bize göstermektedir.

Tablo 9 Fehîm-i Kadîm ve Bâkî’nin İlk On Gazelindeki Açık ve Örtük Teşbîhlerin Oranı

Fehîm-i Kadîm		Bâkî	
Açık Teşbîhlerin Oranı	Örtük Teşbîhlerin Oranı	Açık Teşbîhlerin Oranı	Örtük Teşbîhlerin Oranı
% 30	% 70	% 89	% 11

2.1.1.1.1. Açık Teşbîhler

Açık teşbîhlerde benzetme yönü “hissi”dir. Yani beş duyuyla algılanabilen durumlardır. Fehîm Dîvânı’nda örtük teşbîhlere daha çok rastlansa da aşağıdaki gibi yanağın güneşe benzetildiği “mihr-i ruhsar”da, (G 69/2) yine ahın yılanı benzetildiği

⁴⁸ Klasik belâgat kitaplarında vech-i şebek kolaylıkla anlaşılıyorsa teşbih, “karib-i mübtezel”, hemen anlaşılmalı ve üzerinde düşünmeye ve yorumlamaya ihtiyaç duyuluyorsa “baid-i garib” diye adlandırılır. (Said Paşa 1887:291) Mesela dudakların lal taşına benzerliğinin kırmızılık olduğu hemen anlaşılır. Örtük teşbihlerde ise zat, şekil ve sıfat açısından bir benzerlik yoktur. Bundan dolayı benzerlik ilgisi aşına olmaktan uzaktır. “Bad-ı nahvet” tamlamasıyla gururun rüzgâra benzetildiği bir benzetmede gururun neden bir rüzgâra benzetildiğini ilk bakışta çözemeyiz, bunu ancak yorum yaparak ve beyitin bağlamından hareketle bulabiliriz. Bunun yanında aşına olunan müşebbehün bihin az bulunması ya da müşebbehün bihin az tekrar etmesi yani yeni olması da baid-i garib olduğunu gösterir. (Said Paşa 1887:292) Teşbihlerin bu şekilde sınıflandırılmasında dikkat edilirse kıstas vech-i şebektir. Dolayısıyla açık teşbihler vech-i şebek yönüyle karib-i mübtezel, örtük teşbihler baid-i gariptir. Açık teşbihler zat, şekil ve sıfat açısından bir benzerliği ifade ettiği için bunların anlaşılması kolaydır.

⁴⁹ Örnekleme yöntemiyle klasik şairlerden Bâkî ve sebk-i Hindî şairlerinden Fehîm’in ilk 10 gazelini karşılaştırdığımızda Bâkî’nin açık teşbihleri %89, örtük teşbihleri %11; Fehîm’in ise açık teşbihleri %30, örtük teşbihleri %70 oranında kullandığı verisi elde edilmiştir. Elbette bu veriler bilimsel bir katıyeti ifade etmez. Ancak daha detaylı bir karşılaştırmanın da sonuçları fazla değiştirmeyeceği kanaatindeyiz.

“mâr-ı âh”da (G 86/2), “camı ateş, badesi ateş” (G 134/2), “leb-i la’l” (G 247/9), “hadeng-i âh” (G 151/4), “şerer gibi lâleler” (G 192/3) örneklerinde olduğu gibi açık teşbîhlere de yer verilmiştir. Bu tür açık teşbîhlerde anlam ilişkisini çözmek zor değildir. Açık teşbîhler klasik şiirde Hint üslûbuna göre fazla kullanılmıştır. Hint üslûbu şairleri bazen açık teşbîhleri “mâr-ı âh” tamlamasında da (G 86/2), görüldüğü gibi klasik şairlerin pek kullanmadığı şekilde ele almışlardır. Dolayısıyla orijinalliği bu tarz teşbîhlerde de elden bırakmamışlardır.

Mihr-i ruhsârın şafağün itmesün tâb-ı nigâh

Bakmañuz ol âfitâb-ı ‘işmetüm maħcûbdur (G 69/2)

Mâr-ı âha oldı âbisten şikest itme dilüm

Şâhbâzum ħ̣âr bakma beyzâdan şemşîr olur (G 86/2)

‘Âşkı sâķî ğamzeyi mest-i ħ̣arâb itsek n’ola

Camı ateş badesi ateş ‘aceb meyhâneyüz (G 134/2)

Müdâm olur **leb-i la’li** şarâbdan maħzûz

‘Aceb ‘aceb ki ola şu’le âbdan maħzûz (G 247/9)

Dil-i rakîb-i bed-ahter nedür ki hâ’il ola

Hadeng-i âhuma olmaz nüh-âsumân mâni’ (G 151/4)

Şerer gibi yine ħ̣arâdan oldı **lâleler** zâhir

Yağup her ğoncayı şem’-i şeb-efrüz eylesün bülbül (G 192/3)

Açık teşbîhler Fehîm Dîvânî’nda %30 oranında kullanılmaktadır. Bu, klasik özelliklerin devam ettiğini gösteren bir veridir. Fakat şunu da gözden kaçırmamak gerekir ki Fehîm açık teşbîhleri bağlam içinde orijinal bir şekilde kullanmıştır.

2.1.1.1.2. Örtük Teşbîhler

Örtük teşbîhler Sebki Hindî’ye asıl karakterini kazandıran benzetmelerdir. Örtük teşbîhler de kendi içinde bir sınıflandırmaya tâbi tutulabilir. Örtük teşbîhlerin bazıları kolay anlaşılır, bazılarının ise anlaşılması güçtür. Anlam bu tarz teşbîhlerde girift hâle gelebilir. Benzerlik ilgisini çözmek için zihni zorlamak gerekebilir. Bunların sebebi sebk-i Hindî şairlerinin kendisine özgü çağrışımı benzetme unsuru olarak kullanmasıdır.

Böylece bu tarz teşbîhler yoluyla şiir bireyselleşir, mazmunlar genişler ve şair gelenekten bir ölçüde uzaklaşmış olur.

Fehîm örtük teşbîhleri daha çok teşbîh-i mücmel-i belîğ (Akın, 2016: 93) vasıtasıyla yapıyor. Böylece anlamı daha veciz hâle getiriyor. Örtük teşbîhlerden bazılarında benzerlik ilgisini çözmek epeyce zordur. Örtük teşbîhlerin girift anlamının, mübalağayı seven sebki Hindî şairlerinin eğilimine daha uygun olduğunu söyleyebiliriz.

Örtük teşbîhler arasındaki anlam ilişkisini çözmek için beyitlerin bağlamından yararlanmak gerekir. Örtük teşbîhlerde sadece benzeyen ve kendisine benzetilene bakarak anlam ilişkisini çözmek zordur. Çünkü bu tür benzetmelerde itibari ilgiler söz konusudur. Bu ilgileri çözmek için bağlamdaki her kelime önemlidir. Bu kelimeleri doğru bir yorumla bir araya getirdiğimizde benzetme ilgisini çözmeye başlarız. Bu da bize gösteriyor ki örtük teşbîhlerde benzetme yönü gizli olur.

Örtük teşbîhlerde benzetme yönü aklî, hayâlî ve vehmî olabilir. Burada sebki Hindî özelliğini yansıtan hayâlî ve vehmî teşbîhler üzerinde durulacak.

2.1.1.1.2.1. Benzetme Yönü Hayâlî Olan Teşbîhler

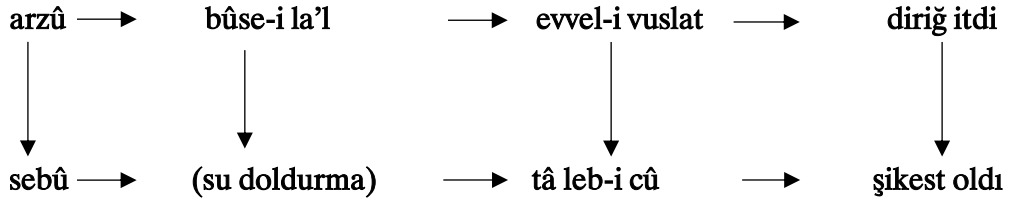
Örtük teşbîhlerde vech-i şebekler daha çok hayâlîdir. Benzeyen ile benzetilen arasında zat, şekil ve sıfat açısından ortak bir ilişki yoktur. Bu tarz teşbîhlerde itibarî bir durum söz konusudur. İtibarî ilgiler, sebki Hindî şairinin yeni hayâlleri şiire taşımasında önemli etken olmuştur. Bu itibarî ilgiler anlaşılması güç hayâlleri karşımıza çıkarmıştır. Nitekim Ali Nihat Tarlan; 17. asrın divan edebiyatının iç tekamülünde önemli bir aşama olduğunu, 16. asır sonlarına kadar devam eden muayyen klasik müşebbehün bih ve mazmun âleminde birdenbire daha geniş bir realiteye ve tahassüs âlemine geçildiğini, aslında bu âleme aynı müşebbehün bihlerin tekrar girdiğini ama onların bu sefer daha mudil bir tahayyül mimarisi içinde daha hususi duygulara tercüman olduğunu, belirtiyor (Tarlan, 1948:223). İsmail Ünver de sebki Hindî şairlerinin anlama sözden fazla önem vermelerinin onları yeni mazmunlar bulmaya zorladığını, dolayısıyla şiirlerinde teşbîh ve istiârenin, özellikle farazî teşbîhlerin, soyutun somuta benzetilmesinin dikkat çekecek ölçüye ulaştığını, söylemiştir (Ünver, 2002: 231).

Örtük teşbîhlerin nasıl yapıldığını aşağıdaki birkaç beyitle açıklayacağız:

Evvel-i vuslatda itdi buse-i la'lin dirig

Ta leb-i cuda sikest oldi **sebû-yı arzû** (G 249/6)

“Sebû-yı arzû” benzetmesinde arzu bir testiye benzetilmiş. Herkes tarafından bilinen, sık tekrar eden, dile mal olan bir benzetme yapılmamış. Şair burada kendince yeni bir imge-hayâl bulmuş, o imgeyi bize aktarıyor. “Sebû-yı arzu” benzetmesini müstakil olarak gördüğümüzde arzunun niye bir testiye benzetildiğini, yani benzetme yönünü bulamayız. Bu benzetmede unsurlar arasında ilişkiyi çözmek için beytin bağlamından hareket etmek gerekir. Burada “leb-i cû” karinesinden hareketle su doldurma karine olarak alınabilir. Suyun kenarında testinin kırılmış olması amaca ulaşılmadığını gösterir. Burada arzunun sebebi vuslattır. Ama bu arzu ilk teşebbüste engelleniyor. Tıpkı su kenarındaki testinin kırılması gibi. Âşık, ilk dizede daha ilk kavuşmada sevgilinin öpücüğü kendisinden esirgediğini söylüyor. İkinci dizede daha suyun kenarında su dolduracakken testinin kırıldığını, belirtiyor. İki dize arasında bir paralel örneklendirme ilişkisi kurulmuş. Suyu çok şiddetli ihtiyaç duyulurken ele testi alınıp suya gidildiğinde testinin kırılmasıyla suyu elde edememenin insana verdiği teessür ve teellüm duygusu şiire taşınmış. Dolayısıyla yaşanan hayâl kırıklığı duygusu somutlaştırılarak anlatılmıştır.



Figân kim câme-i ömrüm kabâ-yı hayret olmuşdur

Giribân-ı hayâtum çâk-i dest-i firkat olmuşdur (G 77/1)

Yukarıdaki beyitte “câme-i ömr”, kabâ-yı hayret” benzetmelerinde ömür ve yaşanan durumlar bir elbiseye benzetilmiştir. Dünyaya gelindiğinde ömür elbisesi giyilir, dünyadan göçüldüğünde çıkarılır. Hayretin kaba'ya benzetilmesiyle hayret makamına ulaşılma kastedilmiştir. Ömür hayretle geçiyor. Vuslat gerçekleşmediği için hayret yaşanıyor. Vuslat gerçekleşmediği için firkat yakaya yapışıyor. Her ikisinde de

vech-i şebah ömür ve hayretin bir giysi gibi giyilmiş olmasıdır. Hayret üstte giyilen elbiseye benzetilmiştir. Dolayısıyla var olan diğer şeyleri kuşatıyor.

Yeter çemengehümi eyledün felek pâmâl

Ki oldı **tohum-ı dilüm berk-ı şu'le-tâb-ı firâk** (G 162/2)

Şair, “berk-ı şu'le-tâb-ı firâk” ifadesinde ayrılığı alev parlaklığındaki şimşğe benzetiyor. Şimşek bir yere düştüğünde orayı harap eder. İlk dizede geçen “Yeter çemengehümi eyledün felek pâmâl” ibaresi talihin yaver gitmediğini gösteriyor. Sonrasında firak şimşğinin gönle tohum olması gönlün acılar içinde kalıp yanmasıyla ilgilidir. Şimşğin tahrip etmesiyle ayrılığın gönlü harap etmesi arasında bir ilişki vardır. Ayrılığın gönle yerleşmesi orada neşv ü nemâ bulacak olmasındandır. Dolayısıyla oradan çıkacak meyveler o ayrılığın acısı oluyor. Yani kalbe firak ateşi ekilmiş oluyor. Bu da asıl acının sonra çekileceğini gösterir.

İtdi **dīvân-ı kazâdan** nâzım-ı 'aşk intihâb

Safha-i **mecmû'a-i sinemde** müfreddür gönül (G 194/2)

Kaderin divana benzetildiği yukarıdaki beyitte nasıl ki divanda birçok beyit, farklı nazım şekilleri ve farklı temalar işleniyorsa kader de öyledir. Kader de insana her gün farklı durumlar, duygular yaşatır. Yaşanan bu durumlar içinde bazısı insan hayatındaki dönüm noktaları olduğu için diğerlerinden ayrışır, öne çıkar. İşte sine mecmuasının sayfasında da gönül böyledir. Aşk şairi, gönlü özellikle seçmiştir. Gönül, diğerlerinden farklıdır; hiçbirine benzemez, müfrettir. Sinenin mecmuaya benzetilmesinin sebebi, yaşamla birlikte sineye birçok duyguların gelip gitmesidir. Her duygu sinenin sayfasında yerini alır. Duygular değiştikçe sayfalar değişir. Sinenin, mecmuaların sayfalarına benzetilmesindeki ilgi yaşanan duyguların safhalarını göstermek içindir.

Zücâc-ı dilde gör 'aks-i şarâb-ı la'l-i cân-bağşın

Ki itmiş **ebr-i cismi** pertev-i hürşîd-i cân gâ'ib (G 19/4)

Zücâc-ı dil benzetmesinde “zücâc” kelimesi hem ayna hem cam kadeh yerine kullanılmıştır. Gönlün aynaya/cam kadehe benzetilmesinin sebebi tecellinin asıl gerçekleştiği yerin gönül olmasındandır. Bu benzetmenin sonrasında “can bağışlayan dudak şarabının aksi” ifadesinde geçen şarap ifadesiyle ilahi aşk anlatılıyor. Aks kelimesiyle de kastedilen tecellidir. Allah aşkını görmek istiyorsan gönül şişesine bak,

diyor. Bu da ilahi aşkın gönle tecelli ettiğini gösteriyor. Şişe camdan olduğu için görüntüleri ayna gibi yansıtır. İlahi aşk kalpte olduğu için zücac ve dil kelimesi arasında bir bağ kurulmuş. Devamında geçen “ebr-i cism” benzetmesi de bulutun güneşin ışığını kesmesiyle ilgilidir. Güneş Allah’ın tecellisidir, bu tecellinin önündeki engel beden bulutudur. İnsan maddiyattan vazgeçemedikçe tecelliye göremez. İnsan bedeniyle değil, ruhuyla tecelliye idrak eder. Burada ruhun güneşinin ışığı, beden bulutu perdesini kaldırmış ve gönülde tecelli bu şekilde gerçekleşmiştir.

Bir bāğda kim menzil ide **maḥmil-i nālem**

Hep beyza-ı murğānı fiğān-ı ceres eyler (G 57/5)

Nalenin mahmile benzetildiği yukarıdaki ifadede benzerlik ilgisi hareket hâlindeki kervanlarda hayvanların boynuna takılan çanların ses çıkarmasındandır. Kervanlar yola koyulduğunda uzun mesafe giderler. Acı çekenin nalesi de bu uzun yol kervanlarındaki seslere benzer. Kervan konaklayınca sesler kesilir ama acıdan inleyen sesi kesilmez. Bu öyle bir naledir ki yumurtadaki yavrular bile çan sesi çıkarıp yumurtadan çıkmak isterler. Çanların şekli yumurta gibi ovaldir. Çanın içindeki metal parçası çan hareket ettikçe sesin çıkmasını sağlar.

Bü’l-‘acebdür **beyza-i dilde** daḥı bî-bāl iken

Murğ-ı āh-ı ‘āşık-ı bî-dil felek-pervāz olur (G 89/6)

Beyza-i dil benzetmesinde gönül yumurtaya benzetilmiş. Yumurtada yavrular vardır, gönülde ise sevinç, huzur, hüzn gibi duygular bulunur. Nasıl ki yumurta çatlayınca yavrular çıkar, insan da büyük üzüntülerini dışa bir ahla vurur. Yumurtadan yeni çıkan kuşların kanadı olmaz. Dolayısıyla uçamaz. Kuşun uçması kemale ermesidir. Ah bir kuşa benzetilmiştir, insan ah ettiğinde ağzından duman çıkar; bu, kuşun uçup gitmesi gibidir. Derde neden olan şeyle ilk karşılaşıldığında bunun tohumu yüreğe ekilmiş olur. Bu dert zaman geçtikçe büyür. İnsan dayanamaz, gayriihtiyari ah eder. Fakat burada öyle bir dert vardır ki daha ilk anda âşığa ah ettiriyor. Kanatsız bir kuşun uçması ne kadar garipse hüznün hemen büyük bir derde dönüşüp insanı üzmesi de böyledir.

Mā’il-i şām-ı cefādur dā’imā **ḥuffāş-ı baht**

Pertev-i mihr-i kemālüm zāhir olmuş olmamış (G 139/3)

Huffaş bir canlı türüdür. Karanlıkta yaşar, ışıktan rahatsız olur; gündüz dolaşmaz, gece çıkar, mağaralarda saklanır. Baht ile huffaş arasında zat, şekil ve sıfat açısından bir benzerlik yoktur. Âşığın bahtının huffaşa benzetilmesinin sebebi, bahtın karanlıklardan çıkmadığını, yüzün gülmediğini, hiç gün yüzü görülmediğini anlatmak içindir. Şair, “Mail-i şam-ı cefadır” derken zaten bahtının kötüye meyilli olduğunu söylemiş. Sonraki dizede de ne kadar kemali, ilmi olsa da işlerinin iyi gitmediğini ifade ediyor. Aslında ışıkla birlikte yarasa da kaybolur. Fakat burada bahtının yarasası yani karalığı karanlıklar içindedir. Kemal güneşi dahi o karanlığı gideremiyor.

Bād-ı nahvetdür ki itmiş baħr-ı ħüsnüñ mevcnāk

Ġarķ-i deryā-yı ħıřmuñ ħīn-i ebrüdur demiş (G 143/2)

“Bad-ı nahvet” benzetmesinde yüzde öfke sonucu oluşan kıvrımlar, rüzgârla birlikte denizin dalgalanmasına benzetilmiştir. Beytin bağlamına bakarsak öfke sonucu kaşların çatılması ile denizde dalgaların yükselmesi arasında ilgi kurulmuştur. Muhatabın öfke denizine daldığının belirtisi kaşların çatılmış olmasıdır. Dalgalar birbirinin peşi sıra gelir. Başlangıçta küçük olan dalga gittikçe büyür. En büyük dalga kaşlardır, arkasındaki alın kırıksıklıkları ise büyüyecek dalgaların işaretleridir. Yüzdeki duru güzellik kızgınlık sonucu oluşan çatılmalar ve kırıksıklarla kaybolur. Burada denizi dalgalandıran şiddetli rüzgârdır. Sevgilinin yüzünün kırışması ve kaşının çatılmasının sebebi öfkedir, kibirdir. Rüzgâr denizi dalgalandırıyor, sevgilin öfkesi ise yüzü dalgalandırıyor.

Yeter muṭrib nevā-yı tūtî-i çeng

Şeker-rîz-i leb-i şirîn-fezāy ol (G 191/5)

Tûtî-i çeng benzetmesinde çeng papağana benzetilmiştir. Çengle tuti ilişkisi papağanın insanlar tarafından öğretilen şeyleri bilinçsizce tekrar etmesi, çengin çıkardığı seslerin de insan eliyle oluşması veçhiyledir. Nasıl ki çenge insan dokunmadan ondan bir ses çıkmazsa insan dahli olmadan papağan da konuşamaz. Mutrib müzik aletini çaldıktan sonra şarkı söyler. Bu ise bilinçli bir eylemdir.

Ža‘īf oldı tenüm meřķ-ı nāleden o ķadar

Ki muṭrib-i ecele řimdi tār-ı řanbūram (K 14/23)

“Mutrib-ı ecel” (K 14/23) tamlamasında ecel bir mutribe benzetilmiştir. Benzetme ilgisi ancak metnin bütünlüğü içinde çözülebilir. Sürekli inlemekten vücut o kadar zayıf

düşmüştür ki tanburun teli gibi incelmıştır. Aşırı zayıflıktan dolayı vücut kemikleri belirginleşmeye başlar. Özellikle kaburga kemikleri âdeta bir tanburun perdeleri gibi olur. Tanburun teknesi de göğüs kafesi gibidir. Tamamen kapalı olan bu teknenin içindeki hava, titreşimin şiddetini arttırarak tannaniyet diye tabir edilen inilti sağlanmış olur. İnsanların iniltisi ise ciğerden çıkan havayla gerçekleşir. İnsanın devamlı inlemesi, acı çekmesi vücudu zayıf düşürür. Zayıf düşen vücut ölümün eşiğine gelir. Ecelin pençesine düşer. Söyleyici “mutrib-i ecele şimdi târ-ı tanbûram” diyerek artık ölümün geldiğini söylemek istiyor. Vücut o kadar zayıflamıştır ki artık bir ecel mutribinin dokunmasıyla çıkacak bir canı andırmaktadır.

Harçengdür velî harekâtında var nemek

Ķânûn ki baħr-ı mevc-zen-i bî-şubûtidur (G 70/4)

Kanun durmadan dalgalanan bir denize benzetiliyor. Kanunun perdeleri dalgaları arka arkaya sıralanan bir denize benzetilmiştir. Dalgalar hareketlidir, kanun ise çalan kişinin elinde bir hareket bulur. Harçeng kelimesi kanunu çalan kişinin elinin yengeç şeklinde tasavvur edilmesiyle ilgilidir. Harçengin/yengecin kıskaçları kanunu çalan kişinin elini kıskaç şeklinde tutmasını andırır. Bu eller teller üzerinde belli bir ritimle gidip gelerek kulaklarda hoş bir ses bırakır. Kanun ile deniz arasındaki ilgi ikisinin de ahenkli hareketlere sahip olması ve birbiri ardınca gelen silsilelerden oluşmasıdır.

Mihr-i müşgîn-sehâb ya'nî hüsñ

Ebr-i ħurşîd-cüş ya'nî âh (G 274/4)

Fehîm'in şiiirlerinde benzetme ilişkisini çözmek için ipucu kelimeleri doğru tespit etmek gerekir. Yukarıdaki “mihr-i müşgîn-sehâb” (G 274/4) ifadesinde güzellikten bahsedilirken saç buluta, yüz güneşe benzetilmiştir. Burada müşk kokusu karinedir, daha çok saçla ilgili kullanılır. Bu sebeple bulut saç, saçların arasından görünen yüz de güneşe benzetilmiştir. Benzetmelerin örtük yanını çözmek için özellikle karine olan kelimeleri doğru tespit etmek ve anlamlandırmak gereklidir.

Fehîm Dîvânî'nda yukarıdakilere benzeyen diğer örnekler şunlardır: “Gazâl-i mihr” (G 9/1), “Ceyş-i kaza” (G 95/1), gülbün-i lafz” (G 94/6), “murg-ı sadâ, şehbâz-ı nakûs” (G 137/3), “gül-i ömr” (G 76/6), “kışsîs-i aşk” (G 194/6), “nihâl-i emel, ebr-i atâ” (G 218/2), “nâhudâ-yı zevrak-ı mihr” (K 14/16), deryâ-yı fikret (K 15/32), şâh-ı iklîm-i

gamundur dil (G 245/4), bahr-ı şekîb (G 254/1), murg-ı belâ (G 278/1), “beyza-yı dîde-i imkân beççe-i şehbâz olur ” (G 89/2), “mihr ü meh merdüm-i çeşm-i habâbumdur” (G 223/3), “ol **pür nevây**⁵⁰ ruhların berk-i tûtudur” (G 70/3), “za’ferân oldu meger cümle reg ü rîşe-i dil” (G 187/4), “sipendâsâ iderdi âşiyân raks” (G 145/7), “semenler oldılar şem’-i güle pervâne” (G 260/5), “zaferler haymesi, rişte-i cân-ı adûdandur ana yer yer tınâb” (K 5/42).

Fehîm’in şiiirinde müşebbeh veya müşebbehün bih ya da her ikisi mürekkep hâle getirilerek klasik mazmunlardaki anlam değiştiriliyor. Aşağıdaki beyitte gönlün denize benzetilmesi (bahr-ı dil) alışagelen bir imgedir. Ancak sevgilinin zülfünün ucundaki gönlün çılgın civa denizine benzetilmesi sebk-i Hindî şairinin/ Fehîm’in özgünlük arayışının bir yansımasıdır. Klasik imgelerde zülfün ucundaki gönül, zülfün dalgalanmasıyla ya da rüzgârın onu dağıtıp perişan etmesiyle ızdıraptan paramparça olur. Bu imge burada bir deniz imgesiyle birleştiriliyor ama bu arada denizin ve denizin dalgalarının enginliğine, sonsuzluğuna civadaki titreyişin sürekliliği, kalbin atışının civanın hareketiyle özdeşleştirilmesi çağrışımı da katılarak, delirmiş çıldırmış bir civa denizi imgesiyle birleştirilerek mübalağa hat safhaya ulaştırılıyor. Burada gönül doğrudan sadece denize benzetilmemiş, aynı zamanda çılgın bir civa denizine benzetilmiş. Civa denizi imgesinde de kendi içinde civa deniz benzerliği kurulmuş. Bununla da yetinilmeyip civa denizinin çılgınlığı denerek kapalı istiâre suretiyle yeni ve çağrışımı zengin, birden fazla anlam tabakasından oluşan bir imge oluşturulmaya çalışılıyor. Fehîm’in aslında yapmak istediği de budur. Yani alışılmış imgelere yeni bir boyut kazandırmak. “Raşe der-zencir-i mevc-i ızdırabımdır benim” yukarıda anlatılanlarla örtüşecek imgeler bu dizede devam ettirilmiştir. Gönlün “bahr-ı sîm-âb-ı cünûn” oluşu ızdırap dalgasının zincirinde olmasından kaynaklanıyor. Mevc kelimesiyle yine arka planda bir deniz imgesi anlatılıyor. ızdırap kelimesi de titreme, tepinme, çırpınma, yerinde duramama anlamını veriyor. Çırpınma, denizdeki dalgalar ve kalbin atmasıyla ilgilidir. Zincir halkalarının oynayışı, birbirini takip eden dalgaların titremesi gibidir. Zincir ile mevc arasında bir benzerlik ilgisi düşünülmüş.

Bahr-ı sîm-âb-ı cünûn oldu ser-i zülfinde dil

Raşe der-zencir-i mevc-i ızdırabımdur benüm (G 223/5)

⁵⁰ *per nevâ-yı*: Ü.

Yine bir sonraki beyitte “micmer-i bezm-i cünûn-ı aşk-ı cânândur serüm” (G 225/1) ifadesini micmer serüm şeklinde sadeleştirirsek klasik teşbîhlere daha uygun bir şekle bürünmüş olur. Gönlün divaneye benzetilmesi yaygındır. Fakat şair “dil divâne-yi deşt-i cünûn-peymûdedir” (G 68/2) diyerek özellikle birleşik yapı vasıtasıyla çok görmediğimiz bir benzetme yapıyor. Bu örnekler gösteriyor ki sebk-i Hindî şairi klasik olan bir ifadeyi zincirleme bir yapı içerisine sokup bu yapının içine de bazen birleşik yapıları yerleştirerek alışılmış olan müşebbeh/benzeyen ya da müşebbehün bihleri/kendisine benzetilenleri klasik kimliğinden çıkarıyor ve yeni bir anlama ulaşıyor.

Micmer-i bezm-i cünûn-ı ‘aşk-ı cânândur serüm

Dūd-ı āh-ı aḥker-i dāğ-ı serümdür zīverüm (G 225/1)

Tengnā-yı ḳal‘a-i ‘aḳl içre olmaz şeh-r-bend

Dil ki bir dīvâne-i deşt-i cünûn-peymûdedür (G 68/2)

İncelediğimiz divanda benzetme yönü hayâli olan teşbîhler yoğun olarak kullanılmıştır. Yukarıda verdiğimiz hayâli teşbîh örneklerinde itibari ilgilerin fazla kullanıldığını tespit ettik. Bu durum, şiirin bireyselleşmesine, anlaşılmasının zorlaşmasına neden oluyor. Müşebbeh ile müşebbehün bih arasındaki benzerlik yönü ancak yorumla bulunabilecek bir duruma geliyor. Benzerlik yönünü tespit ederken bağlamdan hareket etmek gerekiyor. Bunun yanında klasik mazmunlar, birleşik ve zincirleme yapıların içinde değiştirilerek yeni bir imge meydana getiriliyor.

2.1.1.1.2.2. Benzetme Yönü Vehmî Olanlar

Vech-i şebahi vehmî teşbîhlerde aklen mümkün olmayan şeyler benzerlik için kullanılır.

Fehîm, vech-i şebahi vehmî⁵¹ olan aşağıdaki benzetmeleri yine klasik şairlerden farklı kullanmıştır. Aşağıda geçen kullanımlarda “beççe-i ankâ-yı âfîtâb” ifadesinde güneşi ankaya (K 14/3), zinciri hümanın kanadına (G 65/7), hüma kanadını süpürgeye (G 69/7), bulutu ateş saçan bir ejderhaya (K 5/11), Nil’i ejderhaya (K 7/8), âşığın ateş saçan ejderhaya (G 8/2) ahı ejderhaya (G 15/5) benzetmek vehmî teşbîhlerdir. Bunlar sebk-i

⁵¹ Said Paşa Mizanü’l-Edep’te (Aydoğan, 2007: 367), Ahmet Hamdi Belâgat-ı Lisan-ı Osmani’de (Yılmaz, 2013: 117) Mehmet Rifat Mecâmiü’l-Edep’te (Güneş, 2009: 102) vech-i şebahleri tasnif ederken bazılarının vehmî olduğunu belirtmiştir.

Hindî’de kullanıldığı gibi klasik şiirde de vardı. Fakat Fehîm bunları daha öncekinden farklı kullanmıştır. Nitekim yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere bunlara klasik şairlerde rastlanması zordur.

Fiğân ki **beççe-i ‘anķā-yı āfitābam** lîk

Henüz beyzâ-i şubḥ-ı ḥafâda mestûram (K 14/3)

Mişâl-i zülf-i bütân fark-ı şehde bahtumdan

Olurdu **sāye-i bāl ü per-i hümā zencîr** (G 65/7)

N’eyleyim ben hem-nişîn-i cuğd-ı her-vîrāneyem

Gerçi ferş-i ḥāneme **perr-i hümā cārūbdur** (G 69/7)

‘Ālem-i cev kūh-ı Kāfa döndi gerd-i tîreden

Ḳullesinden **ejder-i āteş-feşānîdür sehāb** (K 5/11)

Çıkup **ejder gibi** pür-piç-i ḥam genc-i İlāhî’den

Lu‘āb-efşān olup **gezdi**⁵² ḥıyābāndan ḥıyābāna (K 7/8)

Nefesle ‘ālemi dāğ eyledük bilinmedi lîk

Ne gencün **ejder-i āteş-feşānıyuz** cānā (G 8/2)

Gîsū-yı dil-rübā gibi oldu siyeh-şu‘ā‘

Süz-ı duhān-ı **ejder-i āhumdan** āfitāb (G 15/5)

Benzetme yönü vehmî olan teşbîhler, hayâli olan teşbîhlere göre Fehîm Dîvânı’nda az kullanılmıştır. Fehîm Dîvânı’nda vehmî teşbîhlerin genellikle mübalağa için kullanıldığı tespit edildi.

2.1.1.2. Nicelik Yönüyle Teşbîhler

Teşbîhler, nicelik bakımından müfredin müfrede, müfredin mürekkebe, mürekkebin mürekkebe benzetildiği ve tarafların müteaddit (çoklu) olduğu teşbîhler olarak sınıflandırılabilir. Açık ve örtük teşbîhler başlığı altında incelediğimiz teşbîhlerin ekserisi müfredin müfrede benzetildiği teşbîhlere örnek oluşturduğu için onları ayrıca burada değerlendirmeyeceğiz.

⁵² *girdi*: Ü.

2.1.1.2.1. Müşebbehin Müfret/Tekil Müşebbehün Bihin Mürekkep Olması

Fehîm Dîvânı'nda müşebbehlerin müfret, müşebbehün bihlerin mürekkep olduğu örnekler de önemli yer tutmaktadır. Mesela, “gamze süvâr-ı semend-i istiğnâ” (G 9/2) benzetmesinde müfret müşebbeh “gamze” mürekkep müşebbehün bih “tok gönüllülük atının binicisi”ne benzetilmiştir. Diğer beyitte “dil mâhî-i bahr-ı şule” (G 18/3) ifadesiyle müfret müşebbeh olan “gönül” mürekkep müşebbehün bih olan “alev denizinin balığı”na benzetilmiştir. Bir sonraki beyitte “Cân u dil pertevünden muzdarib pervânelerdür” (G 79/3) benzetmesinde müfret müşebbehler “can ve gönül” mürekkep müşebbehün bih “ışıkta çırpan kelekler”e teşbîh edilmiştir.

Bu konuyla ilgili diğer örnekler şunlardır: “Müjgânı iki sâf sipeh-i tiğ-be-kef : Kirpikleri eli kılıçlı iki sıra asker ” (G 49/4), “O perde kasr-ı safâ ankebutıdır : O perde zevk köşkünün örümceğidir.” (G 70/1), “Her habâb sîm-gûn cam içre bir zerrîn kadehtir: Her kabarcık gümüş renkli kadeh içindeki kızıl bir şaraptır.” (G 78/6), “Her nukat şebnem-i lâlezâr-ı ma'nîdir: Her nokta anlam lale bahçesindeki çiy tanesir.” (G 97/4), “Tab'um âyînedâr-ı ma'nîdür, kalemüm büt-nigâr-ı ma'nîdür: Sanatkârlık yeteneğim anlam aynasıdır, kalemim anlam güzellerinin süsleyicisidir” (G 97/1), “Gönül turfa sayyâd-ı fezâ-yı deşt-i mihnetdür: Gönül meşakkat çölünün sonsuz alanında [dolaşan] eşsiz avcıdır” (G 99/4), “Sînemüz taht-gâh-ı şâh-ı aşk-ı gam-sipehdür: Göğsümüz ordusu gamdan oluşan aşk padişahının başkentidir.”, “Giryemüz düzd-i tarabdan pâsbândur: Ağlayışımız sevinç hırsızından [koruyan] karşı bekçidir” (G 127/3) “Gamzesi cevher-i hançer-i nâz: Gamzesi naz hançerinin hareleri” (G 142/3), “Meh gibi bir ruh-ı mücerredir gönül: Gönül ay gibi bedenden sıyrılmış bir ruhtur” (G 194/4), “Hüsni büt-hâne-kün-i Kabe-i islam-penâh, nigehe sâkî-i peymâne-dih-i bezm-i sürüş: Güzelliği İslamın merkezi olan Kabe'yi puthaneye çeviren, bakışı melekler meclisinde içki sunan saki” (G 144/3), “Eser-i pençe-i şîrânemüz oldu Pervin: Aslanca pençemizin izi Ülker takım yıldızı oldu.” (G 291/4), “Kâkülün bâğ-ı âşûbda bin dânelü bir sümbüldür: Kâkülün karışıklık bahçesinde bin taneli bir sümbüldür” (G 101/2), “Felek mihr ü mâhıyla rûz u şeb iki kaseyle cenâbundan cer ider bir sâil-i pür-hırsdur: Felek güneş ve ayıyla gece gündüz iki kâse ile katında dilenen çok hırslı bir dilencidir” (K 1/34) benzetmelerinde müşebbehler müfret, müşebbehün bihler mürekkeptir. Bu tarz teşbîhler Fehîm Dîvânı'nda bir üslûp özelliği olarak karşımıza çıkıyor.

Nigāhı tığ şunar çeşmi nize müjgāndan

O ğamze olsa süvār-ı semend-i istiğnā (G 9/2)

‘Acep māhī-i baħr-ı şu‘ledür dil

Semender-fiṭrat u pervāne-meşreb (G 18/3)

Pertevünden muztarib **pervānelerdür cān u dil**

Şem‘ hem-germiyyetünden da‘imā bītāb olur (G 79/3)

Müjgāmı iki şaf **sipeh-i tığ-be-kefdür**

Kim birbirine cengde merdāne şunarlar (G 49/4)

Muṭrib o perde **kaşr-ı şafā ‘ankebütüdür**

Ḳānūn u çeng perdesi anuñ büyütdür (G 70/1)

Simgün cām içre bir zerrīn⁵³ ḳadehdür her ḥabāb

Rind-i şāfuz sākin-i meyḥāneyüz nevrudur (G 78/6)

Her nuḳaṭ⁵⁴ gülşen-i sevādumda

Şebnem-i lālezār-ı ma‘nīdür (G 97/4)

Ṭab‘um āyinedār-ı ma‘nīdür

Ḳalemüm büt-nigār-ı ma‘nīdür (G 97/1)

Ṭurfa şayyād-ı fezā-yı deşt-i miḥnetdür gönül

Dām-ı murğ-ı dūd-ı ğam bu sine-i şad-çākdür (G 99/4)

Taḥtgāh-ı şāh-ı ‘aşḳ-ı ğam-sipehdür sinemüz

Ḥıfz için düzd-i ṭarabdan pāsbandur giryemüz (G 127/3)

Fitne nigāhında mevc ursa ‘aceb mi ḳazā

Ğamzesini cevher-i ḥançer-i nāz eylemiş (G 142/3)

⁵³ *Zerrīn*: Ü. (*bir* kelimesi yok.)

⁵⁴ *lafız*: Ü.

Pertev-i hürşîd-i cāndur⁵⁵ cāmesi ‘İsā-miṣāl

Raḫş ider meh gibi bir rūḥ-ı mücerreddür gönül (G 194/4)

Hüsni büt-ḥāne-kün-i Ka‘be-i islām-penāh

Nigehi sāḳî-i peymāne-dih-i bezm-i sūrūş (G 144/3)

Eşer-i pençe-i şîrānemüz oldu Pervîn

Seyr kıl ‘ālem-i ‘ulvîde bizüm bîşemüzi (G 291/4)

Kākülün ey gül-i şad-berg-i gülistān-ı fiten

Bāḡ-ı āşubda biñ dānelü bir sümbüldür (G 101/2)

Mihr ü māhıyla **felek** bir sā‘il-i pür-hırşdur

İki kâseyle cenābuñdan ider cer rüz u şeb (K 1/34)

Müşebbehin müfret, müşebbehün bihin mürekkep olduğu benzetmeler Fehîm Dîvânı’nda yoğun olarak kullanılmıştır.

2.1.1.2.2. Teşbihin Taraflarının Mürekkep Olması

Sebk-i Hindî şiirinin klasik şiire göre baskın yönlerinden biri de benzetmelerin taraflarının mürekkep olmasıdır. Burada bazen tarafların her ikisi de mürekkep olabilmektedir. Aşağıdaki beyitlerde geçen benzetmelerin her iki tarafı mürekkeptir. Bu yolla orijinal teşbihler oluşturulmuştur. Bunlardan kaş ve dudak etrafındaki ayva tüylerinin, bela tufanın dalgalarına, kan dökücü bakışın kader bahçesinin nergisine (G 12/2), benin bulutun kenarında huzurlu bir şekilde duran hümaya (G 68/1), dünyadaki denizlerin ve karaların kader mimarının elinde artmış su ve balçığa (G 109/3), kıyamet sabahının, sadefin sahiline (G 109/2), sine mumunun [çevresinde] dönen pervanenin gamzeye (G 126/1), hoş saç sümbülünün gönlün dumanına (G 157/1), yüzlerce parçaya ayrılmış gönlün şeklinin açılmamış içi kan dolu bir goncaya (G 171/3), kalemi süsleyen fidanın etek süsünün şehitlerin pençesinin gülüne (G 285/2), sıcak gözyaşı fırınının her damlasının kıvılcımı koltuğu altında taşıyan bir tufana (TCB 1/7-4), şuh gözün alüfte ahuya, kötü huylu gamzenin zulmeden aslana (G 143/1) benzetilmesi bu tip teşbihlerdendir.

⁵⁵ hürşîddendür: Ü.

Mevc-i tūfān-ı belā ebrū vü haṭṭ-ı la'lūñ
Çeşm-i hūnī-nigehūñ nergis-i büstān-ı każā (G 12/2)

Hāl-i müşgīni ki yāruñ gūşe-i ebrūdedür
Bir hümādur kim kenār-ı ebrde āsūdedür (G 68/1)

Baḥr u ber-i 'ālem yed-i bennā-yı qaderde
Pes-māde olan fażla-i āb u gilümüzdür (G 109/3)

Ol lücce-i pür-gevher-i şeb-tāb-ı fenāyuz
Kim şubḥ-ı kıyāmet şādef-i sāḥilümüzdür (G 109/2)
Hūn-ı dildür revġan-ı kandīl-i dāġ-ı sīnemüz
Ġamzedür pervāne-i gerd-i çirāġ-ı sīnemüz (G 126/1)

Şu'lezār itdi derūnum rüy-ı zībā-yı laṭīf
Dūd-ı dildür sünbül-i zülf-i semen-sā-yı laṭīf (G 157/1)

Gülzār-ı maḥabbetde şekl-i dil-i şad-pārem
Bir ġonca-i pür-hūn-ı neşküfte midür bilsek (G 171/3)

Çemen-i su'ālgehde o nihāl-i hāme-zībūñ
Gül-i pençe-i şehīdāndur olan tırāz-ı zeyli (G 285/2)

Her kaṭre tennūr-ı eşk-i germüm
Tūfān-ı şerāre-der-baġaldür (TCB 1/7-4)

Ol ki çeşm-i şūḥuña ālüfte āhūdur demiş
Ġamze-i bed-hüyüña şīr-i sitem-cūdur demiş (G 143/1)

İncelediğimiz mürekkebin mürekkebe benzetildiği teşbîhlerde birden fazla öge iç içe geçtiği için orijinal bir anlam ortaya çıkmaktadır. Böylece şiir daha özgün bir hâle gelmektedir.

Mürekkebin mürekkebe benzetilmesi incelediğimiz divanda çoğu zaman temsiller vasıtasıyla yapıldığı için temsil-i teşbîhler üzerinde ayrıca duracağız.

2.1.1.2.2.1. İrsal-ı Meselle Yapılan Temsiller

Temsil-i teşbîhler Fehîm'in üslûbunun önemli ögelerindendir. İrsal-ı meselle yapılan temsiller üslûb-ı muadele olarak da değerlendirilir. Bu tür teşbîhler ile şairler sonraki nesillere veciz sözler bırakma konusunda âdeta yarışırlar. Bu sözlerin darb-ı mesel olmaya yatkınlığı vardır. Şiirdeki diğer ibarelere göre temsil-i teşbîhlerin kalıcılığı daha fazladır.⁵⁶ Bu tarz teşbîhlerin ritim ve ahenk açısından güçlü olması için şairler özellikle gayret gösterir. Genellikle birinci dizede bir durum söylenir, ikinci dize ona temsil getirilir. Dolayısıyla ikinci dizenin orijinal olması önem taşır. Bazen temsil ilk dizede olabilir. Temsiller Hint üslûbunun orijinal anlam yakalama konusundaki eğilimlerine uygundur. Dizeler arasında paralellik söz konusudur. Asıl aktarılmak istenen ilk dizedeki duygudur. İkinci dize, ilk dizede aktarılan duygunun estetik bir yorumudur. Dolayısıyla estetik açıdan güçlü olması gerekir.

İrsal-ı meselle yapılan teşbîhlerde mısralar gerek cümle yapısı gerekse anlam bakımından birbirinden bağımsızdır. Mısralardan biri öznel, diğeri ise nesnel bir yargı içerir. Nesnel yargı içeren mısra, diğer mısradaki öznel yargıyı örneklendirme, somutlaştırma ve böylece okuyucuyu ikna etme görevindedir (Mum, 2011: 265).

Temsil-i teşbîhlerde bir dizede söylenen şeye diğer dizede temsil getirildiği için burada dil, giriftliğini kaybeder, sadeleşir. Zaten amaç temsil getirilen şeyi bir delille, örnekle anlatmak olduğu için anlam kapalılıktan uzaklaşır.

Temsil; bilinen bir şeyin daha açık anlaşılmasını sağlar. Kapalı olan bir şeyi vuzuha kavuşturur, bilinmeyenin bilinmesini sağlar. Öğretilmeye çalışılan bir hususun daha anlaşılır şekilde aktarılmasına yardımcı olur (Cürcânî, 2018:153).

Sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı aşağıdaki benzetmede, yüzün parlaklığının haya perdesinden görünmesi; ayın parlaklığına keheşanın mâni olmadığı söylenerek delil getiriliyor. Burada ayın parlaklığı ile sevgilinin yanağının parlaklığı, haya ile de keheşan arasında ilgi kurulmuş.

⁵⁶ Temsil, manaların akabinde zikredildiği vakit ya da manalar hakiki suretlerinden çıkıp temsil suretinde araz-ı endam ettikleri vakit, temsil bu manalara bir şaşaa katar, onlara âdeta bir menkıbe olma değer ve şerefini kazandırır, şanlarını yüceltir, onları herkes tarafından bilinen meşhur manalar kılar, bu manaların ruhlara tesirindeki gücünü ikiye katlar, manaları kalplere cazip hâle getirir, kalbin en derinliklerinden bu manalara karşı bir muhabbet beslemeye sevk eder (Cürcânî, 2018:147).

Şu'â-ı rüyuñ olur perde-i hayâdan fâş

Olur mı pertev-i mehtâba kehkeşân mâni' (G 151/2)

Şair, aşağıda saçın yeşil ayva tüylerinin üzerine düşmesi, yanağın güzelliğine nasıl ki bir hanel getirmezse gül bahçesinde otun da bir değeri yoktur, diyor. Burada yeşil ayva tüylerinin gül gibi yanağın güzelliğini bozmayacağı anlatılıyor. Ayva tüylerinin gül bahçesindeki yeşil otlara benzetilmesi farklıdır.

Pâ-mâl iderse tırta hâ-ı sebzüñi n'ola

Gülzâr içinde berg-i giyâha ne i'tibâr (G 45/5)

Aşağıda aynanın sevgilinin aksiyle güzellik kazanmasına, ayın suretinin güneşin önünde bir itibarının olmadığı söylenerek temsil getirilmiş. Birinci dizede asıl güzellik sahibi sevgilidir, ikinci de asıl parlak olan, ışık veren güneştir, ay sadece güneşten aldığı ışığı yansıtır.

Mir'âtı gerçi 'aksün ider feyz-yâb-ı hüsn

Hürşid öñinde şüret-i mâha ne i'tibâr (G 45/6)

Bir başka temsil örneği olarak aşağıdaki benzetmede yanakta siyah benin olması nasıl şaşılacak bir durumsa yarasanın güneşten zevk alması da öyledir, denmiş. Yanağın üstündeki benler yarasaya, sevgilinin yanağı da güneşe benzetilmiştir. Benin yarasaya benzetilmesi siyah renginden dolayıdır. Yanağın güneşe benzetilmesi parlaklığındandır. Yanak o kadar parlaktır ki ben kendine orada yer bulamaz. Benin durumu güneş karşısındaki yarasanın durumu gibidir.

Ne hâldür k'ide mihr-i ruhın mekân ol hâl

Olur mı şeb-pere hiç âfitâbdan maḥzûz (G 150/2)

Aşağıda referansı verilen şiirler de irsal-ı meselle yapılan diğer mürekkep teşbîh örnekleridir: (G 242/4), (G 45/2), (G 242/5), (G 253/6), (G 253/7), (G 290/5), (G 287/4), (G 106/7), (G 49/2), (G 49/5), (G 69/3), (G 50/3), (G 81/3), (G 196/1), (G 168/3), (G 168/4), (G 261/1), (K 4/8), (K 4/24), (TCB 1/4-1), (KT 1/5), (KT 1/6), (KT 1/7 (KT 1/3), (KT 1/8), (KT 1/9), (KT 1/10), (KT 1/11), (KT 1/12), (KT 1/13), (KT 1/14), (KT 1/15), (KT 1/16), (KT 1/17), (KT 1/18), (R 24), (G 46/2).

İrsal-ı meselle yapılan teşbîhlerin Fehîm Dîvânı'nda Hint üslûbunun bir özelliği olarak fazlaca yer aldığı görüldü. İrsal-ı mesel kullanımının anlatımı daha açık hâle getirdiğini, giriftliği ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu tarz teşbîhler orijinal bir söz bulmada önemli olduğu için sebk-i Hindî'nin yenilik arayışına uygun tercihlerdir.

2.1.1.2.2.2. İrsal-ı Meselsiz Yapılan Temsilî Teşbîhler

Temsilî teşbîhler her zaman irsal-ı meselle yapılmaz. Bazıları da irsal-ı meselsiz olabilir. Temsilî teşbîhlerde benzetmenin tarafları mürekkep olur. Yani mürekkep mürekkebe benzetilir. Bir durumu daha somut anlatabilmek için birinci dizede söylenen şeye ikinci dizede temsil getirilir. Bazen bunun tersi de olabilir. Yani birinci dize ikinci dizede söylenen duruma temsil getirebilir. Bu nadir olarak görülür.

Aşağıda sararmış yüzüm onun al yanağına temas ettiği zaman ateş üstüne altın ve altın üzerine anber aksetti (G 68/6), denerek temsilî teşbîh yapılıyor.

‘Aks kıldı âteş üzre zer zer üzre ‘anberî
Hâl-i rüy-ı aline kim rüy-ı zerdüm südedür (G 68/6)

Sevgilinin konuşurken gülmesiyle solgun gönül açılır, sanki Hz. İsa'nın nefesi ölüye tebessüm öğretir, denerek solgun gönlün tekrar canlanması Hz. İsa'nın nefesiyle ölüyü diriltmesi arasında ilişki kurulmuştur.

Açılır pejmürde-dil geldükçe nuḫka ḥandenāk
Mürdeye gūyâ dem-i ‘İsâ tebessüm öğredür (G 92/2)

Şair, aşağıda kirpik altı bakışını, doğanın kanadına bağlanmış bir mektuba benzetiyor. Bakış sevgilinin ilgisini gösterme şeklidir. Bu bakış âşığa bir haber getiriyor. Eskiden güvercinler haber ulaştırmada kullanılırdı. Bu haberi “doğan”ın getirmesinin sebebi sevgilinin bakışına benzemesinden dolayıdır.

Zîr-i müje nigâhı ki peygâm-ı nâzdur
Bir nâmedür ki şehper-i şehbâza bestedür (G 93/3)

Aşağıdaki beyitlerde, sözdeki nükte ipeğinin mana güzelinin yatağına (G 97/5), düşünce alevindeki ateşli dumanın sevgiliyi andıran anlam güneşinin bulutuna (G 97/6), ben ve misk [kokulu] hilal [kaşların] ay yuvasında kanat açmış hümaya (G 177/4), ayna

gibi [saf olan] sine üzerine konan gülün güneş nilüferinin sudaki görüntüsüne (G 196/4) tavus kuyruğu gibi [süslü] iki gelinin görünmesinin iki hurinin cennet içinde dolaşmasına (K 7/23) benzetildiği örneklerde de irsal-ı meselsiz yapılan mürekkep teşbîhlerdir.

Perniyân-ı nikât-ı elfâzum

Câme-h'âb-ı nigâr-ı ma'nîdür (G 97/5)

Âteşin dūd-ı şu'le-i fikrüm

Ebr-i hürşîd-i yâr-ı ma'nîdür (G 97/6)

Hümâdur lâne-i mehde per açmış

O hâl ile iki müşgîn hilâlün (G 177/4)

Görinür âbda nîlüfer-i hürşîd gibi

Çosañ ol sîne-i âyîne-mişâl üstine gül (G 196/4)

Düm-i tāvüsveş iki 'arüse eyledi cilve

İki hürî behişt içinde güyâ geldi cevîlâna (K 7/23)

Temsil getirilirken daha önce kullanılmamış bir imge yakalamak şairin özgünlüğü için önemlidir. Özellikle bu durum tekrara düşmemek için gereklidir. Bir duyguya, duruma orijinal bir temsil getirmek estetik açıdan kıymetlidir. Sebk-i Hindî şairleri yeni anlam bulmada temsillerden yararlanmışlardır. Aşağıda şair, lal dudaklı gümüş tenli güzeller etrafını sardığında sanki hazinenin ortasında görünmeyen bir viraneyim (G 212/2), diyerek bir durumu orijinal bir şekilde aktarıyor. Güzelleri, lal ve gümüş gibi kıymetli şeylere benzetilmesi temsili daha estetik hâle getiriyor. Bir diğer beyitte sevgilinin utanmadan dolayı kızarmış terli yanağını seyreden, naz incisinin güzellik denizinde ne olduğunu anlar (G 115/5), diyerek güzelliği somutlaştırıyor. Yine aşağıda sıcak kanımın coşkunu gönül yaramda seyredin, sanki ateş potası içinde kıvılcıklar erimektedir (G 271/5), denerek yaranın içindeki kan, ateş potasının içinde eriyen kıvılcıma benzetiliyor. Bir başka beyitte, âşık [sevgiliye] tutulmadan rahat edemez, gönül hüması açık havaya düşman; kafese âşık olur (G 164/1), denerek bu durum temsil yoluyla açıklanıyor.

La'l-leb⁵⁷ sîmîn-bütân itdi ihâta çevremi
Şan miyân-ı gencde nâbûd bir vîrâneyem (G 212/2)

Seyr iden rûy-i'arâknâk-i hayâ-perverüni
Fehm ider baħr-ı melâhatda nedür gevher-i nâz (G 115/5)

Zahm-ı dilümde seyr idüñ cûşîş-i hûn-ı germümi
Püte-i âteş içre şan oldı şerer güdâhte(G 271/5)

Giriftâr olmasa âsûde olmaz bir nefes 'âşîk
Hümâ-yı dil havâ-düşmen olur lâbüd kafes-'âşîk (G 164/1)

Aşağıdaki diğer örnekler de Fehîm Dîvânı'nda kullanılan orijinal temsil-i teşbîhlerdir: (G 77/8), (G 120/1), (G 194/3), (G 212/4), (G 215/5), (G 281/2), (G 42/4), (G 137/5), (G 44/4), (G 101/5), (G 239/6), (G 260/4), (K 1/38), (K 1/39), (K 4/20), (K 5/21), (K 5/33), (K 7/12), (K 10/14), (R 33), (KT 2/5).

İrsal-ı meselsiz yapılan temsiller Fehîm Dîvânı'nda bir üslûp özelliği olarak sık görülür. Bu tarz teşbîhlerde de bir duyguya, duruma estetik bir karşılık gösterilmeye çalışılır. Yaşanan durum böylece somutlaştırılıp okuyucunun zihninde anlamın berraklaşması sağlanır.

2.1.1.2.3. Taraflarının Müteaddid (Çoklu) Olmasına ve Sıralanışa Göre Teşbîhler

Teşbîhin taraflarının çoklu olmasına göre inceleyeceğimiz aşağıdaki teşbîh-i cem, teşbîh-i tesviye, teşbîh-i mefrûk ve teşbîh-i melfûf türü teşbîhlerde ya müşebbeh ya müşebbehün bih ya da her iki taraf çoklu olabilir. Ayrıca teşbîh-i mefrûk ve melfûf olan teşbîhlerde hem çokluluk hem de sıralanış tasnif açısından önem arz etmektedir.

Bu teşbîhlerden teşbîh-i cem, teşbîh-i tesviye, teşbîh-i mefrûk incelediğimiz divanda bir üslûp özelliği gösterecek kadar sık kullanılmamıştır. Teşbîh-i melfûflar ise irsal-ı meselle ya da irsal-ı meselsiz yapılarak Fehîm Dîvânı'nda bir üslûp özelliği gösterecek şekilde sıklıkla kullanılmıştır.

⁵⁷ La'l-i leb: Ü.

2.1.1.2.3.1. Teşbîh-i Cem

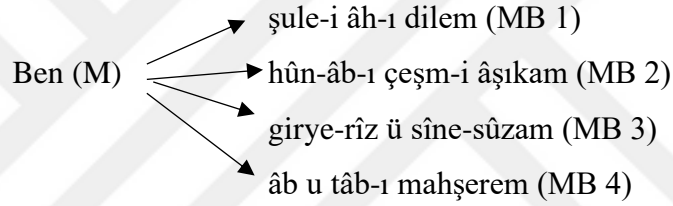
Müşebbehi (benzeyen) tek, müşebbehün bihi (kendisine benzetilen) çok olanlara **teşbîh-i cem** denir. Aşağıda bunun birkaç örneğini göreceğiz. Benzetmelerde müşebbeh esastır. Teşbîhin yapılış gayesi müşebbehin durumunu daha somut ve veciz şekilde ortaya koymaktır. Bazen şairler müşebbehin durumunu daha iyi yansıtmak için birden fazla müşebbehün bih kullanabilirler.

Teşbîh-i cemler aşağıdaki yapıyla elde edilebilir.

Tablo 10 Teşbîh-i Cemlerin Yapılış Tarzı

Müşebbeh (tek)⁵⁸ → Müşebbehün bih (birden fazla)

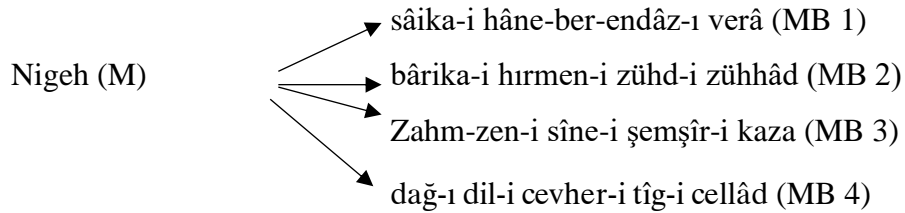
Bu şekilde yapılan teşbîhlerde müşebbehün bihin sayısı en az ikidir. Bu sayı bazı beyitlerde artabilmektedir. Aşağıdaki beyitte dört müşebbehün bih kullanılmıştır.



Şu'le-i âh-ı dilem hûn-âb-ı çeşm-i 'âşıkam

Girye-rîz ü sine-sûzam âb u tâb-ı maşerem (G 207/4)

Aşağıdaki iki beyitte yine bir müşebbeh, dört müşebbehün bih kullanılmıştır.



Ne nigeh sâ'ika-i hâne-ber-endâz-ı verâ^c

Ne nigeh bârika-i hirmen-i **zühd-i**⁵⁹ zühhâd (G 38/3)

Ne nigeh **zahm-zen-i**⁶⁰ sine-i şemşîr-i kaza

Ne nigeh dâğ-ı dil-i cevher-i tîğ-i cellâd (G 38/2)

⁵⁸ Yaptığımız tablolarda müşebbehleri M harfiyle, müşebbehün bihleri MB harfleriyle gösterdik.

⁵⁹ zühd ü: Ü.

⁶⁰ zahm-ı dil-i: Ü.

Bazen bir müşebbeh iki müşebbehün bih tercih edilmiştir.

seyl-i âteş-hurûş (MB 1) →
hâne-perdâz-ı hûş (MB 2) → mey (M)

Seyl-i âteş-hurûş ya'nî mey

Hâne-perdâz-ı hûş ya'nî mey (G 293/1)

Dûd-ı âteş be-dûş (MB 1) →
Nefes-i şule-pûş (MB 2) → âh (M)

Dûd-ı âteş be-dûş ya'nî âh

Nefes-i şule-pûş ya'nî âh (G 274/1)

Murg-ı gülzâr-ı dâğ (MB 1) →
Nağme-senc-i ferâğ (MB 2) → Gönlüm (M)

Murg-ı gülzâr-ı dâğdur gönlüm

Nağme-senc-i ferâğdur gönlüm (G 222/1)

şuleyem (MB 1)
Ben (M) →
lücceyem (MB 2)

Şu'leyem tâb n'iydügin bilmem

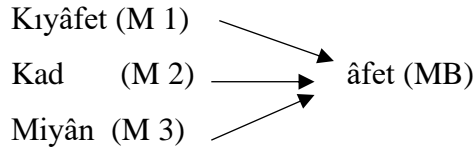
Lücceyem âb n'iydügin bilmem (G 204/1)

2.1.1.2.3.2. Teşbîh-i Tesviye

Müşebbehi çok, müşebbehün bihi tek olan teşbîhe **teşbîh-i tesviye** denmiştir. Fehîm Dîvânı'nda tesviye türü teşbîhler az kullanılmıştır.

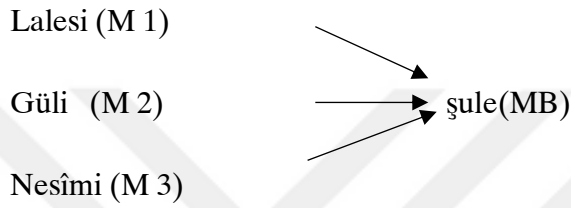
Tablo 11 Tesviye Teşbîhlerin Yapılış Tarzı

Müşebbeh (birden fazla) → müşebbehün bih (tek)
--



Meğer ki oldı serâpây fitneden terkîb

Qıyâfet âfet ü qad âfet ü miyân âfet (K 11/2)



Lâlesi şule güli şule nesîmi şuledür

İtdi bâğum perveriş ü hevâ-yı hûy-ı döst (G 25/6)

2.1.1.2.3.3. Teşbîh-i Mefrûk

Bir ifadede birden fazla teşbîhin yan yana sıralanmasına **mefrûk teşbîh** denir. Mefrûk teşbîhler coşkun ruh hâllerini yansıtmak için kullanılan benzetmelerdir. Teşbîhlerin arka arkaya sıralanması duygu yoğunluğu sağlıyor. Aynı zamanda bu tarz teşbîhler sebk-i Hindî'nin vâsfedici özelliğini göstermesi açısından değer taşımaktadır. Bu tarz teşbîhler şiirde akıcılığın sağlanması açısından da önemlidir. Arka arkaya sıralanan teşbîhler ritim ve ahenk açısından şiirin kulağa hoş gelmesini sağlıyor. Bu şekilde teşbîhlerin arka arkaya sıralanması anlamın anlaşılır olmasının yanı sıra dili de sadeleştiriyor.

Aşağıdaki mefrûk teşbîhlerde her müşebbehin kendi müşebbehün bihinin yanında yer aldığı görülüyor. Bu örneklerde en az iki, en fazla beş teşbîh bir beyit içerisinde yer alıyor.

Tablo 12 Mefrûk Teşbihlerin Yapılış Tarzı

M 1 ↔ MB 1 → M 2 ↔ MB 2 → M 3 ↔ MB 3

Aşağıdaki beyitte ve devamındaki parçalarda bu sıralanış görülmektedir.

Meze (M 1) ↔ hûn-ı ciğer (MB 1) → mey (M 2) ↔ Eşk-i çeşmüm (MB 2) →
ney (M 3) ↔ figân-ı dil (MB 3)

Meze hûn-ı ciğer mey eşk-i çeşmüm ney figân-ı dil

Bu şeb meşrebce bir tertîb-i bezm-i 'işret olmuşdur (G 77/5)

Aşağıdaki diğer iki beyitte de aynı yöntem izlenerek mefrûk teşbîh yapılmıştır. Her müşebbehin yanında kendi müşebbehün bihi bulunmaktadır.

Mû-miyânın çoçup öpdüm leb-i la'l-i yâri

Boyu servüm yüzi gül gonca-dehânum diyerek (G 170/4)

Ol gonca-i bâğ-ı âl ü sünbül-i kâkül

Hindü-hâl ü şekker-leb ü 'arız gül

Başında görüp o sebz-destârı dedüm

Olmış o gül-i âluma tûtî bülbül (R 40)

Aşağıdaki beyitte beş teşbîh-i mefrûk bulunmaktadır. Bu kadar çok mefrûk teşbîhin bulunması şiirdeki niteleyici dili artırıyor. Aynı zamanda her müşebbehin kendi müşebbehün bihinin yanında bulunması şiiri ahenk ve ritim açısından güçlü kılıyor.

M 1 → MB 1 M 2 → MB 2 M 3 → MB 3
↕ ↕ ↕
Dil → câm gamze → sâkî-i şûh kirişme → nukl

M 4 → MB 4 M 5 → MB 5
↕ ↕
Hûn-ı ciğer → şarâb kazâ → mey-furûş

Dil câm u gamze sâkî-i şûh u kirişme nukl

Hûn-ı ciğer şarâb u kazâ mey-furûş olur (G 88/4)

Aşağıdaki örneklerde iki teşbîh yapılmıştır. Burada da her müşebbeh kendi müşebbehün bihinin yanında yer alıyor. Bu örneklerin biri dışında (G 195/6) diğerlerinde mefrûk teşbîh iki ayrı dizededir.

M 1 ↔ MB 1 → M 2 ↔ MB2

Hüsni büt-ḥâne-kün-i Ka'be-i islâm-penâh

Nigehi sâkî-i peymâne-dih-i bezm-i sürüş (G 144/3)

Perri şemşîr-i belâdur şâhbâz-ı çeşminüñ

Pençesi tîr-i kazâdur şâhbâz-ı çeşminüñ (G 180/1)

Feyyâz o deñlü bād-ı bahârî ki cûlaruñ

Her mevci oldu sünbül ü her bir ḥabâb gül (G 195/6)

Gonca-i şu'le-berg ya'nî cām

La'1-i elmâs-püş ya'nî mey (G 293/2)

Gül-i bülbül-ḥurüş ya'nî ḥabâb

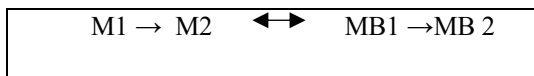
Şem'-i pervâne-cüş ya'nî mey (G 293/3)

2.1.1.2.3.4. Teşbîh-i Melfûf

Birden fazla teşbîhin önce benzeyenlerinin sonra da kendisine benzetilenlerinin veya tersinin söylenmesine **melfûf teşbîh** (teşbîh-i melfûf) adı verilmiştir. Temsilî teşbîhlerin irsal-ı meselle yapılanları melfûf teşbîhler kısmına dâhil edilebilir (Coşkun, 2014: 45). Bundan hareketle de sebk-i Hindî şairlerinin melfûf teşbîhleri divanlarında yoğun olarak kullandıklarını söyleyebiliriz. Temsilî teşbîhlerin bir kısmı melfûf teşbîhtir.

Melfûf teşbîhlerde aynı dizede önce müşebbehler sonra müşebbehün bihler gelebilir. Bazen de ilk dizede önce müşebbehler sonra ikinci dizede müşebbehün bihler kullanılabilir. Fehîm'in şiirinde temsiller çok kullanıldığı için ikinci yola daha çok başvurulur.

Tablo 13 Aynı Dizede Önce Müşebbehlerin Sonra Müşebbehün Bihlerin Geldiği Melfûf Teşbîhler



Aynı dizede geçen melfûf teşbîhlere örnek olan aşağıdaki ilk beyitte zülf cime, ebrû nuna; ikinci beyitte ruh subha, zülf şâma benzetilmiştir.

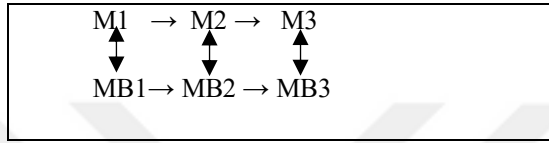
Zülf ü ebrûnı idüp cîm ile nûna teşbîh

Yazdı ser-levhî dile menkabe-pîrâ-yı cünün (G 243/5)

‘Âlem-i ‘aşka düşürdi beni bir şüh k‘anuñ

Ruh u zülf-i siyehi şubhum ile şâmundur (K 12/14)

Tablo 14 Birinci Dizede Müşebbehlerin İkinci Dizede Müşebbehün Bihlerin Geldiği Melfûf Teşbîhler



Yukarıdaki tabloda melfûf teşbîhlerin yapılaş tarzı gösterilmiştir. Burada üst dizede geçen müşebbehlerle ilgili alt dizede müşebbehün bihler geçmektedir. Nadiren bunun tersi de olabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, en az iki kavram arasında benzerlik ilişkisinin bulunması gerektiğidir. Temsiller, bu yolla yapılmaktadır. Önce genellikle birinci dizede bir söz söylenir, ikinci dizede ise birinci dizedeki kavramlara karşılık gelebilecek kavramlar sıralanır. Aşağıdaki beyitte ilk dizede geçen gamze, ebrûvân müşebbehlerine sırasıyla tîr ve kemân müşebbehün bihleri kullanılmıştır. Bir sonraki beyit temsil yoluyla melfûf teşbîhlere örnek teşkil etmektedir. Burada ilk dizede geçen “zahm-ı dil” ifadesine karşılık “pûte-i âteş”, “cûşîş-i hûn-ı germ” ibaresine karşılık “şerer güdâhte” ifadesi kullanılmıştır.

Gerçi ğamze zahm urur dil ebrûvânından bilür

Zahmı ‘aşık tîrden bilmez kemânından bilür (G 112/1)

Zahm-ı dilümde seyr idüñ cûşîş-i hûn-ı germümi

Pûte-i âteş içre şan oldı şerer güdâhte (G 271/5)

2.1.1.3. Teşbîhi İnkâr

Teşbîhi inkâr yoluyla benzetmeler yapılabilir. Bu benzetmelerde amaç hüsn-i talil yapmaktır (Selçuk, 2021:71). Burada klasik olan duruma estetik bir yön kazandırma çabası vardır. Bu durum da sebki-i Hindî’yle örtüşmektedir. Bu akım, söylenenleri tekrar

etmek yerine, onları farklı buluşlarla alışılmamış bir şekilde yansıtmaya peşindedir. Dolayısıyla bir kalıbı kırmak için en uygun yollardan biri de teşbîhi inkâr edip onu yeni bir nedenle anlatmaktır. Bir beyitte (G 76/3) şair, dudakta görünen siyahlığın ben olmadığını, ahın sıcak dalgasından saf şaraba bir kıvılcım düşüp donduğunu söyleyerek teşbîhi inkâr yoluyla orijinal bir benzetme yapmıştır. Bir başka beyitte (G 108/2) serpili tanelerin yıldız değil, kor olduğunu; orak şeklindeki nurun hilal değil, ateş olduğunu söyleyerek yine gerçek görüntüye hayâli bir sebep bulmuştur. Bu yolla yapılan diğer benzetmeleri referans olarak veriyoruz: (G 108/2) (G 231/5), (G 231/5), (G 164/4), (K 1/4), (K 1/5), (K 1/9), (K 1/20), (K 5/22), (K 1/25), (G 73/5), (G 226/3), (K 14/10).

Teşbîhi inkâr yoluyla yapılan benzetmelerde amaç hüsn-i talil olduğu için bu tarz örnekleri hüsn-i talil başlığı altında da değerlendireceğiz.

Degül hâl-i siyeh la'lünde âh-ı germ-hîzûmden
 Düşüp şahbâ-yı nâba bir şerer efsürde olmuşdur (G 76/3)

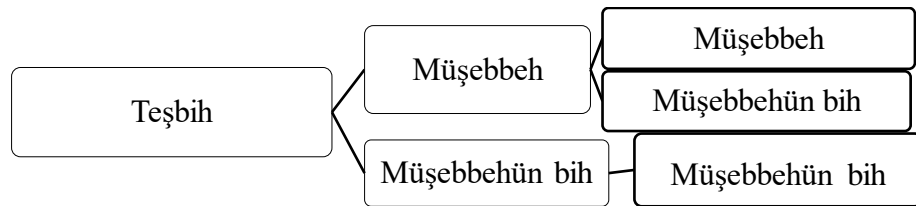
Degüldür ahter o pâşîde-dâne aḥkerdür
 Hilâl şanma o nūrānî⁶¹ dâs âteşdür (G 108/2)

2.1.1.4. İç İç Geçen Benzetmeler

Fehîm Dîvânî'nda bazen benzetmelerin iç içe geçtiğini görebiliriz. Bu benzetmelerde müşebbeh ya da müşebbehün bih kendi içinde bir benzetmedir. Bu şekilde benzetmelerin iç içe geçtiği örnekleri klasik şiirde pek göremeyiz. Fehîm Dîvânî'ndaki bunun birkaç beyitte görülmesi dikkat çekicidir.

Aşağıdaki örneklerde benzetmede müşebbeh olan tarafın kendi içinde bir benzetme olduğunu görürüz. Bunun yanında müşebbehün bih olan tarafın da kendi içinde benzetme olduğunu gösteren örnekler de vardır.

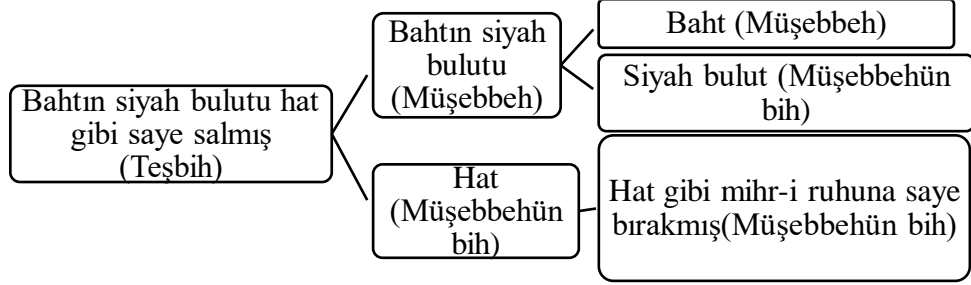
Tablo 15 Müşebbeh Olan Tarafın Kendi İçinde Benzetme Olması



⁶¹ nūrî ki: Ü.

Yâ **haṭ gibi mihr-i ruḥuṇa** sāye bırakmış

Ebr-i siyeh-i baht-ı Fehīmā-yı zebūndur (G 73/7)



Aşağıdaki diğer örnek de aynı sistemle oluşturulmuştur. Burada müşebbeh olan taraf “şule-i ruhsar”dır. Müşebbehün bih “sîm-âb”dır. Müşebbeh olan “şule-i ruhsar” ifadesinde “ruhsar” müşebbeh “şule” müşebbehün bihtir. Diğer beyitte geçen “dürr-i kelâm” müşebbeh, “zîver-i gûş-ı sürüş” müşebbehün bihtir. Müşebbeh olan “dürr-i kelâm”da kelâm dürre benzetilmiştir.

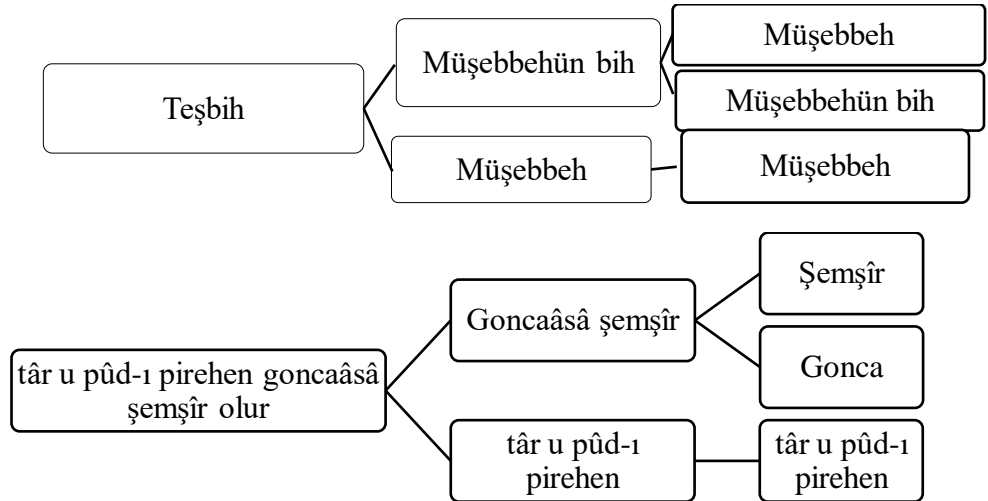
Şu'le-i ruhsârûnı sîm-âb-ı cûş itdûn yine

Kim sebeb oldı ḥayâ-yı ızırâb-âlūduṇa (G 250/2)

İtse Fehīm la'l-i 'araḫnâkini ḥayâl

Dürr-i kelâmı zîver-i gûş-ı sürüş olur (G 88/5)

Tablo 16 Müşebbehün Bih Olan Tarafın Kendi İçinde Benzetme Olması



Gül gibi **şad-çâk iken ten bu ise** te'sîr-i baht

Goncaâsâ târ u pûd-ı pirehen şemşîr olur (G 86/6)

Aynı sistemle yapılan aşağıdaki benzetmelerde “mûy-ı beden” müşebbeh, “mihrveş şemşîr” müşebbehün bihtir. Burada müşebbehün bih olan “mihrveş şemşîr” de mihr [in ışıkları] şemşîre benzetilmiştir.

Cevşen-i baht-ı siyeh-rûzı şeb-i yeldâ ise

Mihrveş ‘uşşâka her mûy-ı beden şemşîr olur (G 86/5)

2.1.1.5. Teşbîhle Yapılan Teşhisler

Fehîm Dîvânı’nda teşhislerin büyük çoğunluğu kapalı istiâre yoluyla yapılmıştır. Fakat bazen teşbîh yoluyla teşhislerin yapıldığı görülür (Saraç, 2013: 122). Aşağıda göreceğimiz birkaç örnekte teşbîh yoluyla teşhis yapıldığını göreceğiz.

Bülbülün ilkbahar çarşısına bekçi olması aşağıdaki beyitte teşbîhle yapılan orijinal bir kişileştirmedir. Beyitte bir bahar tasviri yapılıyor. Gül dalında gül goncasının fanus gibi asıldığı anlatılmak isteniyor. Beytin bütününe bakarsak gül dalının üzerine gülün goncasından fanus asmak yeni bir yaklaşımdır. Gonca bir fanusa teşbîh edilmiştir. Fanus Osmanlı Döneminde bekçilerin kullandıkları fenerlerde bulunurdu. Bu fenerlerin yanan yeri goncanın içindeki gülün kırmızılığını hatırlatmaktadır. İlkbahar gelince bülbül bu rengarenk çiçek çarşısını bir bekçi gibi dolaşmaktadır. Bekçiler asayişî sağlamla görevlidir ve görev mahallinde bulunmak zorundadırlar. Bülbül de güle meftun olduğu için onun bulunduğu yerden ayrılmamaktadır. Bekçiler genellikle geceleri ellerinde fenerle gezerler. Bülbül de efsaneye göre goncanın açılmasını seher vaktine kadar beklemektedir. Bu bir nevi bekçiliktir.

Ġonca-i gülden firâz-ı gülbüne fânûs aşup

Bülbül oldı pâsbân-ı çârsü-yı nevbahâr (G 48/3)

Şair, sevgilinin gönül ehlini katletmesinden yüzü terlediğinde güneş ve ayın ona yelpaze sallayan köle olması gerekir, diyerek aşağıdaki beyitte hayâlleri zorlayan bir teşhis yapmıştır. Burada tebasına karşı acımasız olan bir padişah imajı etrafında bir tablo oluşturulmuştur. Öyle bir padişah ki güneş ve ay kendisini serinletmek için seferber olmuştur. Burada sevgilinin yüceliği anlatılmak istenmiştir.

Olursa rûyî ‘araqnâk katl-i ehl-i dilândan

Ġulâm-ı mirveha-cünbânı mihr ü mâh gerekdür (G 100/9)

Aşağıdaki beyitte şair, feleği iki kâseyle sevgilin huzurundan durmadan gelip geçerek dilenen hırslı bir dilinceye benzeterek kişileştirmiştir. Burada iki kâse güneş ve aydır. Şair, memduhu yüceltmek için feleğin onun huzurunda ancak bir dilenci olabileceğini söyleyerek kişileştirmiştir.

Mihr ü mâhıyla felek bir sâ'il-i pür-ıhrşdur
İki kâseyle cenâbuñdan ider cer rüz u şeb (K 1/34)

Nil nehrinin güzelliğinin şairin ruhunda meydana getirdiği durum aşağıdaki beyitte dile getirilmektedir. Nil nehrinin bir geline benzetildiği beyitte teşbîh yoluyla teşhis sanatı yapılmıştır. Bir güzelliği geline benzetmek sık rastlanan bir durumdur. Fakat burada Nil gelinini süsleyen gemiler tarak, gemilerin kürekleri tarağın dişlerine benzetilerek verilmek istenen duygu daha özgün ve estetik bir şekilde anlatılmıştır. Şair, klasik olan gelin benzetmesine süsleme unsurlarına da estetik karşılıklar katarak alışılmış olanın dışına çıkmıştır.

İdüp meşşâtelüg herkes 'arüs-ı Nîl'i zeyn itdi
Ki güyâ oldı keştî şâne vü mıqzâf dendâne (K 7/22)

Güneş ışıklarının bir terziye benzetilmesi suretiyle yapılan aşağıdaki teşhis hayâl gücünün ne kadar uçralara gittiğinin bir örneğidir. Bu beyitten önce kış soğğunun titremesinden dolayı bedenın menevişli kumaşla örtülü bir dalgaya benzetilmesi teşhisin yapılma sebebini daha iyi anlamamızı sağlıyor. Tenin üzerinde sadece güneş ışıklarının olması bedenın soğuk karşısında çıplak olduğunu gösteriyor. Güneş ışıklarının bedene yansması bir elbise gibi düşünülüyor. Dolayısıyla güneş bu elbiseyi yapan olduğu için terzi gibi tasavvur olunuyor.

Cismümi itdi mevc-i hârâ-püş
Lerziş-i serdî-i zemistânî (K 17/12)
Âfitâbuñ şu'â'idur ancağ
Tenüme hulle-bâf-ı nürânî (K 17/13)

Fehîm Dîvânı'nda teşbîh yoluyla yapılan teşhislerin sayısı fazla değildir. Bu az sayıda örnekte de görüldüğü üzere orijinal imgeler bulunurken bu tarz teşbîhlerden yararlanılmıştır.

2.1.2. İstiare

Sözlük anlamı, bir şeyi ödünç olarak istemek olan istiâre bir kelimenin anlamını geçici olarak benzerlik ilgisiyle, gerçek anlamının dışında başka bir kelime yerine kullanmaktır. Bu yolla istiâre eden kimseye *müsteir*, müşebbehün bih lafzına *müstear*, müşebbehün bihin manasına *müstearün minh*, müşebbehin manasına *müstearün leh* denir (Akın, 2016: 96).

İstiare, teşbîhin en ileri derecesi olup eşyanın, olayın adını değiştirmek ve onu daha mükemmel, daha güzel ve duyguları tahrik eden benzerinin adıyla anmaktır (Çavuşoğlu, 1986:4).

İstiare, müfret ve mürekkep istiâre olmak üzere ikiye ayrılır. Tek kelimedenden oluşan istiârelere müfret, birden fazla kelime ve birden fazla benzetme ilişkisinden oluşan bir söz öbeğinden meydana gelen istiârelere mürekkep istiâre denir.

Müfret istiâreler ikiye ayrılır: Birincisine istiâre-i musarraha (açık istiâre), ikincisine istiâre-i mekniyye (kapalı istiâre) denir.

2.1.2.1. Açık İstiare (istiâre-i musarraha)

Açık istiâre, teşbîhin unsurlarından sadece kendisine benzetilen (müşebbehün bih) söylenerek yapılır. Açık istiâre klasik şiirde yaygın olarak kullanılan bir sanattır. Bazı açık istiâreler o kadar çok tercih edilmiştir ki istiâre edildiği şeyin yerini tutacak bir sembol hâline gelmiştir. Böyle istiâreler genellikle *doğadan insana aktarmalar* yoluyla yapılır. Klasik şiirde daha çok bu tarz açık istiâreler tercih edilir. Fehîm, divanında da daha çok bu tip istiârelere yer verilmekle beraber *doğadan doğaya aktarmalar* vasıtasıyla yapılan açık istiâreler de görülmektedir. Bunlar sebk-i Hindî'nin orijinallik eğilimine daha uygundur. Klasik mazmun anlayışının bu tarz istiâreler aracılığıyla değiştiği görülmektedir.

Sebk-i Hindî'yi yansıtan açık istiâreler klasik olandan farklı, klasik olanın değiştirildiği açık istiârelerdir. Bu istiâreleri farklı kılan genellikle içinde bulunduğu bağlamdır. Yani klasik istiâre, içinde bulunduğu bütünlükte yeni bir hayâli yansıtabilecek şekilde kullanılabilir. Bazen de çok nadir duyulmuş olması onu klasik olandan ayırmaktadır.

Fehîm Dîvânı'nda orijinal açık istiârelerin yanı sıra klasik açık istiâreler de mevcuttur. Aşağıdaki beyitlerde geçen “meh” (G 59/2), “gül” (G 79/4), “serv” (G 181/6), “pervâne” (G 268/5), “yâkût” (G 143/4), “iki mihrap” (G 144/5) gibi açık istiâreler klasik eğilimi yansıtmaktadır. Örnek beyitlerdeki bu kelimeler konuşma diline girecek kadar yaygınlaşan *mübtezel istiâre*lerdir. Bu tip açık istiâreler, yukarıda da belirttiğimiz gibi *doğadan insana aktarmalar* vasıtasıyla yapılıyor. Bunlar kalıplaşmış örneklerdir ve bir yeniliği barındırmaz. Fakat bu tip açık istiâreleri bile Fehîm bütünlük içinde orijinal bir şekilde kullanmayı başarmıştır.

Köhne cellâd-ı felek çıkmaz o **mehle** başa

Tıfl iken bir nigehiyle nice bin kana girer (G 59/2)

Tâbiş-i rüyuñdan ey **gül** çeşm-i bimâruñ gibi

Bister-i âteşde her bir mübtelâ bîtab olur (G 79/4)

Ey **serv** n'ola pest ise hürşid-i kıyâmet

Besdür ki bülend oldı senüñ pây-e-i hüsnuñ (G 181/6)

Gayretle dilüñ mihr gibi şu'le-i maḥz it

Pervâneñi deryüzeger-i tâb u tef itme (G 268/5)

Rûḥ vermiş iki **yâkûta** ḥakîm-i muḳtedir

Hüsnuñ içre vaż' idüp la'l-i suḥan-güdur demiş (G 143/4)

İki mihrâbı bozup şekl-i çelîpâ itmiş

Müy-ı pişânî vü ebrûsın idüp hem-âgûş (G 144/5)

Klasik açık istiâreler aşağıdaki “la'l” (G 34/3), “âfitâb” (G 69/2) örneklerinde farklı tasarruflarla klasik özelliğinden uzaklaştırılmıştır. “Lal”in dudak yerine kullanılması yaygındır. Fakat “lal gibi dudağındaki nefes esintisinin feyzi” şeklinde tamlamayla kullanılması istiâreyi mübtezel olmaktan çıkarıp garip bir istiâreye çevirmiştir. Beyit bir bütün olarak ele alındığında, Mesîh'in sırları henüz açılmamış bir goncaydı [fakat] senin lal gibi dudağındaki nefes esintisinin feyzi [onu] gül gibi açtı, diyor. Hz. İsa'nın nefesiyle körlerin gözünü açması ve rüzgârın goncaları açması arasında ilgi kurulmuş. Diğer beyitte geçen “âfitâb” istiâresine ismet sıfatı getirilip arkasından gelen beyitte yine “âfitâb” istiâresine “meh-cebin” sıfatı eklenerek istiâre klasik kullanıma göre

değiştirilmiş. La'lin dudağa istiâre edilmesi en yaygın açık istiârelerdendir. Aşağıdaki beyitte “nukl-ı lal” tamlamasında dudağın mezeyle kullanılması klasik istiârenin farklı bir mecraya taşındığını gösteriyor.

Gül gibi feyz-i nesîm-i dem-i la'lûñ açdı
Gerçi bir gönca-i ser-beste idi rāz-ı Mesîh (G 34/3)

Mihr-i ruhsârın şafağgün itmesün tâb-ı nigâh
Bağmañuz ol âfitâb-ı 'işmetüm mañcûbdur (G 69/2)

Lâle-i mâh u gül-i mihr olsa pejmürde n'ola
Ĥamdülillâh âfitâb-ı meh-cebînüm tâzedür (G 94/2)

Nukl-ı la'lini idüp ta'biye cāna şundi
Şîre-i cān ile itdi beni mest ü medhûş (G 144/11)

Yukarıdaki örneklere bakıldığında bunların bazılarının kalıplaşmış sıradan örnekler olduğu, bazılarının ise bağlam içinde yeni çağrışımlara kapı araladığından dolayı klasik yapıdan sıyrıldığı görülür. Aşağıda incelenen örneklerde Fehîm Dîvânı'nda sebk-i Hindî'ye özgü açık istiâreler üzerinde durulacak. Bu istiârelerde klasik olan *doğadan insana aktarmaların* yerine genellikle *doğadan doğaya aktarmalarla* açık istiârede yeniliğe gidilmiştir. İkinci yolla yapılan açık istiâreler aynı zamanda şiiri özgün hâle getiriyor. Daha önce pek görülmeyen bir hayâl dünyasıyla karşı karşıya bırakıyor.

Aşağıdaki beyitte geçen gönlün ah yılanına hamile olması klasik şiirde pek görülen bir istiâre değildir. Diğer dizede geçen “şemşîr” kelimesinde de açık istiâre vardır. Şemşîr diyerek yumurtadaki yırtıcı kuş kastedilmiştir. Bu yırtıcı kuşların gagası ya da pençesi kılıç gibi keskin olur.

Mār-ı āha oldı ābisten şikest itme dilüm
Şāhbāzum ĥ'ār bağma beyzadan şemşîr olur (G 86/2)

Aşağıdaki beyitte sevgiliye duyulan hasretin âşıkları perişan ettiği söyleniyor. Bu hasretten dolayı çekilecek ahların âşıkların canlarını harap edeceği belirtiliyor. Şimşegin hançere benzetildiği bu beyitte şimşek söylenmemiştir. Fakat bulut karinesinden yola çıkılarak şimşegin hançere benzetildiği söylenebilir. Burada benzetme yönü parlaklık, keskinlik, saplanma özelliğiyle ilgilidir. Hançer bilenerек keskin hâle getirilir. Böylece

parlaklığı artar. Şimşek bulutlar arasından çıkarak yere saplanır ve düştüğü yerde tahribat meydana getirir. Hançerin kılıfı vardır. Bu kılıf şimşegi saklayan bir bulut gibidir. Hançer korunmak ve saldırmak için yapılır, kılıfından çıkarılması saplanmak içindir. Bir kimseye hançer vurulduğunda nasıl ki hançer onu yaralar veya öldürürse şimşegin harmana düşmesi de harmanı mahveder. İlk dizeyle ilişki kurulduğunda kirpikler şimşekle, ah etmek bulutla irtibatlıdır. Kirpik sevgiliyi hatırlatıyor. Âşık onu hatırlayınca ah ediyor. Bu da âşğın canını şimşek düşmüş bir harman gibi yakıyor.

Yâd-ı müjgānuñla āh eylerse diller rüzgār

Hırmen-i cān üzre anı ebr-i **hançer**-rîz ider (G 53/4)

Aşağıdaki beyitte aşktan ölen kimselerin makamlarının yüce olduğu anlatılıyor. Bunlar öyle mertebeye sahiptirler ki gece ve gündüz örtü gibi onların kabirlerini örter. “Siyâh ve mai atlas” denerek gökyüzünün gece-gündüz sırasındaki aydınlık ve karanlığıyla ilgili istiâre yapılmıştır. “Şeb”, “rûz” kelimeleri kendisine benzetilenle ilgili kelimelerdir. Buradaki istiâre alışılmamış bir hayâl unsuru kullanılarak yapılmıştır.

Ne rif`atdür ki kabrin mâtemî-i ‘âlem-i ‘aşkuñ

Siyâh u mâ’i atlasla şeb ü rûz âsumān örter (G 63/3)

Aşağıdaki beyitte ızdırabın artması için gönlün duyduğu iştiyak anlatılmıştır. Gönlün hankâha, gönüldeki yaraların çerağa benzetildiği beyitte orijinal açık istiâreler kullanılmıştır. Gönlün dağlanma hırsının olması bundan zevk aldığını gösterir. Gönül bir tekke olarak düşünülmüş, tekkenin aydınlatılması için çerağa ihtiyaç vardır. Gönül tekkesi dar bir yerdir. Böyle olduğu için bir çerağ oranın aydınlatılması için yeterlidir ama gönül bununla yetinmiyor.

Göñül göñül nice bir hırş-ı dâğ yetmez mi

O teng hānkāha bir çerāğ yetmez mi (G 286/1)

Ruh kelimesiyle “anlam/mazmun” kastedildiği için aşağıdaki beyitte ruh açık istiâre olarak kullanılmış. Ruhun mefhum ve mazmuna istiâre edilmesi sebk-i Hindî açısından önemli olan yeni bir yaklaşımdır. Fehîm’in şairlik yeteneği Hz. Meryem’i kiskandırıyor. O, Hz. İsa’yı doğurmuşsa Fehîm’in tabiatı/yeteneği ruhu doğuruyor. Burada ruh kelimesi Fehîm’in şiirlerindeki anlamla ilgilidir. Şair, bunları da Hz. Meryem ve Hz. İsa ile ilişkilendirip anlamı çağrışım bakımından daha zengin hâle getiriyor.

Ruhun Hz. Meryem'e üflenmesi, üflenen ruhla Hz. İsa'nın doğması olayına telmihte bulunuluyor. Fehîm'in tabiatında ise ruhun kendisi doğuyor, bu ruh mazmunlar ve mefhumlardır.

Gel ey ʿāb'-ı Fehîm ey reşk-i Meryem

O 'İsî-zāy ise sen rūḥ-zāy ol (G 191/6)

Aşağıdaki dizelerde ilgisizliğin can kuşunu avlamak için yeterli olduğu, bu zayıf kuşun iki şahbaz avcı gibi olan göze duyurulmaması anlatılıyor. Buradaki “iki şahbaz” göze, “murg-ı zaîf” cana istiâre ediliyor. Tegafülün canı sayd etmesi, iki şahbazın zayıf candan haberdar olmasını istememe, istiâreyi daha orijinal hâle getiriyor. Sevgilinin ilgisizliği âşığın canını avlamaya yeterlidir, artık gözün onu süzüp avlamasına gerek yoktur. Gözün şahbaza istiâre edilmesinde sevgilinin gözlerinin, bakışlarının, âşığı derinden etkileyerek tutsak etmesinden kaynaklanıyor. Zira sevgilinin ilgisizliği âşığı yaralarken öfkeli bakışları da onu can korkusuna düşürmektedir.

Sayd itmege cānı yeter āṣār-ı tegāfûl

Bir murğ-ı za'îfi **iki şahbāza** tıyurma (G 251/3)

Gözyaşının coşkunun, dalgalı bir denize benzetildiği aşağıdaki beyitte nasıl ki tuzlu denizler sedeflerin inci oluşturmaya elverişliyse şairin inci gibi sözleri de acı, ızdırap, gözyaşı sonucu oluşur. Bu beyitte “dürri” denmekle sözler, anlamlar, mazmunlar kastedilerek açık istiâre yapılmıştır.

Eşk ile ğalṯān u cūṣān kıl **o dürri** der-kenār

Ya'nî mevc-i lücce-i pür-şūra beñzet kendüni (G 284/6)

Sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı yukarıdaki beyitlerin ilkinde dudak lale, diş inciye benzetilmiştir. Bu benzetme klasik gibi görünse de akabinde dudağın iki aya (hilale), dudağın arasında parlayan dişin yıldıza benzetilmesiyle klasik olan, yeni bir bakış açısıyla sunulmuş orijinallik sağlanmıştır. Sevgilinin utandıkça yanağından dökülen terin şebneme benzetildiği diğer beyitte şebnem tere, lale yanağa istiâre edilmiştir. Şebnemin tere istiâre edilmesi klasik şiirde de görülen bir durumdur. Fakat burada lalenin yanağa istiâre edilmesi bir yeniliktir. “Lale-i şebnem-rîz” tamlamasının iki tarafının da açık istiâre olması ayrıca beyitteki bir diğer orijinallığı gösteriyor.

La'l-i dūr-pūşı bir aḥterdür iki mähda kim

Cān verüp bilmedi sırrın felekūñ İdrīs'i (G 289/3)

Aks-i gül olur zāhir mir'āt-ı çemen içre

O lāle-i şebnem-rīz olduğça ḥicāb-ālūd (G 43/2)

Ter damlalarının yıldızlara benzetilmesi Fehīm'in yenilik arayışıyla örtüşen bir açık istiâredir. Bu istiârenin kullanıldığı aşağıdaki beyitte sevgilinin güzelliğinin güneşinin parlaklığından ter döksem vücudumun bütün gözeneklerinden hep yıldız damlar, deniyor.

Tābiş-i mihr-i cemālūñden 'araḥ-rīz olsam eyler

Kevkeb ü aḥter terāvüş hep mesāmmāt-ı tenūñden (G 238/5)

Aşağıdaki beyitte, bu dokuz gök yokluk denizinde ne kadar inci beslese de Fehīm'in incisiyle benzer güzellikte olamaz, deniyor. Burada sedefin dokuz göğe istiâre edilmesi orijinal bir açık istiâredir. Beyitte asıl anlatılmak istenen Fehīm'in şiirlerinin güzelliğidir. Bu anlatılırken bağlamsal olarak dokuz kat göğün sedef olarak düşünülmesi, bu sedefin yokluk denizinde inci beslemesi gibi yeni hayâl unsurlarından ve imgelerinden yararlanması şiiri klasik kalıplardan uzaklaştırıyor. Bir sonraki beyitte geçen "dıraht-ı nüh-şâh" ifadesinde dokuz kat gök ağacın dallarına istiâre edilmiştir. Bu açık istiâre de bir yeniliğe delâlet etmektedir. Beyitte aşk fırtınasının dünyaya esmesi durumunda dokuz kat göğün yerinden kopacağı söylenerek kullanılan açık istiâreyle mübalağa derecesinin daha da artması sağlanıyor.

Olmaya āb u tābda hem-ser-i **gevher**-i Fehīm

Baḥr-ı 'ademde beslese nice güher bu nüh-**şadef** (G 156/5)

Ḳoparur bu **dıraht-ı nüh-şāhı**

Esse dehre Fehīm şarşar-ı 'aşḳ (G 167/5)

Güneşin şaraba istiâre edildiği aşağıdaki beyitte yine orijinal bir açık istiâre elde edilmiştir. Güneş şişeye doldurulabilen, sıkılıp sıvısı çıkarılan bir şaraba benzetilmiştir ve bu şarabın bir yudumu göğü yıldıza boğabilmektedir. Bir sonraki beyitte yine güneş şaraba, felek de kadehe istiâre edilmiştir.

Cür‘amuz kevkebe başdırsa ‘aceb mi feleki
İdüp efsürde-i **hürşîd** ile pür şîşemüzi (G 291/2)
Sâķî şarāba ‘aks-i ruĥuñ eyle ta‘biye
Ben sāyeñe bir iki felek **āfitāb** ver (TKB 2/6-3)

Aşağıdaki beyitte, defterdeki yazıların yanık yarasına istiāre edilmesi de Hint üslûbunun yenilik anlayışıyla örtüşmektedir. Fehîm’in günahı, sevgilinin güzelliğinin ateşine tapmak olduğu için amel katipleri onun günahlarını yazarken defter baştan sona yanık izleriyle dolmuştur. Defterin üzerine mürekkeple yazılan harfler defterde koyu renkte izler bırakmaktadır. Bunlar, günahın amel defterine dağ olarak yansıdığını gösteren bir imajla veriliyor. Fehîm’in günahı ateşe (sevgilinin güzelliğine) tapmaktır ve insanın ameli neyse amel defterinde de o yazar.

Fehîm āteş-perest-i ĥüsn-i dildār olduğın cürmin
Yazarken kātib-i a‘māl defter **dāğ dāğ** olmuş (G 140/5)

Aşağıdaki beyitte diğer şairler katır ve eşeğe benzetilerek yine açık istiāre yapılmıştır. Hiciv yoluyla yapılan böylesi açık istiārelere fazla rastlanmaz.

Rağmına böyle **esterān u ĥaruñ**
Oluram beyt-i medĥüme bāñî (K 17/63)

İncelediğimiz örneklerde de görüldüğü gibi Fehîm klasik şairlerin kullandığı açık istiārelere de şiirlerinde yer vermekle beraber klasik açık istiāreleri değiştirip yeni bir bakışla da sunmuştur. Bunun yanında nadiren rastlanan ya da kendisine özgü, hiç duyulmamış açık istiāreleri de şiirde kullanmıştır. Bu az duyulan açık istiāreler yapılırken genellikle *doğadan doğaya aktarmalardan* yararlanılmıştır.

2.1.2.2. Kapalı İstiare (İstiare-i Mekniyye)

Kapalı istiāre, benzeyenin (müşebbeh) yanı sıra kendisine benzetilenin (müşebbehün bih) bir özelliğinin söylenmesiyle yapılır. Burada kendisine benzetilen şey söylenmez, onun bir vasfı söylenir. Kapalı istiāreler sebk-i Hindî şiirinde yoğun olarak kullanılır. Benzetme unsurlarının azaltılması sebk-i Hindî şairlerinin meyilli oldukları bir tarzdır. Bundan dolayı teşbîhte genellikle öge sayısı az olan teşbîh-i belîği tercih edilmiştir. Benzetme unsurlarından sadece müşebbeh ya da müşebbehün bihin

kullanıldığı istiâreler sözün daha kapalı, abartılı ve estetik anlatılmasını sağladığı için Hint üslûbu şairleri tarafından daha çok tercih edilmiştir. Özellikle kapalı istiâreler bu üslûpta belirgin bir şekilde görülmektedir.

Kapalı istiâreler, anlamın insandan doğaya (teşhis-intak), doğadan doğaya, duyudan duyuya (sinestezi/çoklu duyulama) ve soyuttan somuta (somutlaştırma) aktarılması yollarıyla yapılabilir.

İncelediğimiz divanda kapalı istiârelerin büyük bir çoğunluğunun **insandan doğaya aktarımla (Teşhis ve İntak)** yapıldığı görülmektedir.

İnsan dışındaki canlı ve cansız varlıklar ile mücerret duygu ve düşüncelere insana has özellikler vermeye teşhis, konuşma özelliği olmayan bu varlıkları konuşmama intak denir (Saraç, 2013:121).

Sebk-i Hindî şiirinde teşhis sanatı yoğun olarak kullanılır. Sebk-i Hindî şairlerinin yeni imgeler elde ederken en fazla başvurdukları yollardan biri varlıklara kişilik kazandırmaktır. Fehîm Dîvânı’nda teşhisin bulunduğu yerlerin birçoğunda daha önce pek kullanılmayan bağdaştırmalara yer verildiği görülür. Bu da Hint üslûbu şairlerinin yeniliği sağlarken teşhis sanatından yoğun biçimde yararlandıklarını gösteriyor. Bu üslûbun şairleri daha önce edebiyatta nadir şahit olduğumuz şekilde varlıklara kişilik özelliği vermişlerdir. Bu eğilim ister istemez sebk-i Hindî şiirine yeni anlam mecralarının yolunu açıyor. Şairin hayâline yeni ve renkli ufuklar kazandırıyor.

Şair aşağıdaki beyitte sevgilisini yüceltiyor. Sevgili o kadar güzel ki “nigâh” ile “gamze” bir araya geldiği zaman bu güzelliğin âşığı etkilemede hat safhaya ulaştığı anlatılıyor. Bir canlının nihayeti ecelidir, ölümdür. Sevgilinin güzelliğinin cazibesıyla âşık ölür gibi olur, kendinden geçer. Bununla yetinmeyip mübalağa yoluyla bu güzelliğin cazibesinden ecelin bile feryat figân ettiği söyleniyor. Aslında güzelliğin emsalsiz olduğu anlatılmak isteniyor. Burada ecelin kişileştirilmesi rastlanan bir şey değildir, Hint üslûbunun orijinal bir hayâl yakalama çabasının tezahürüdür. Gazelin diğer beytinde yine aynı duygunun devam ettiği görülüyor. Burada ecel ah etmesi yönüyle kişileştiriliyor. Bir diğer beyitte ecelin uyanık gözü efsanemizi işitse haşre dek uyurdu, denerek yine ecel kişileştiriliyor. Burada söyleyici yaşadıklarının inanılması zor bir efsane gibi olduğunu söylüyor. Bu efsane o kadar büyüleyicidir ki her zaman can alan ecelin bile kulağına gitse

can alma işini bırakıp uykuya dalacağı ifade ediliyor. Bu beyitte ecele işitme özelliği, uyanık olma ve uykuya dalma gibi insani vasıflar verilerek ecel kişileştirilmiştir. Teşhis edilen bu unsurlar da yeni imgeler oluşturuyor.

Bir⁶² olursa nigeḥ ü ḡamze ma‘āzallāḥ eger
Ḥavfden şahş-ı ecel eyleye āḥ u feryād (G 38/4)

Nice āḥ eylemesün şahs-ı ecel olduḡiçün
Ki biri itse eḡer ‘āleme ‘arz-ı bīdād (G 38/5)

Ḥaşra dek pür-ḥ̣ ab olurdı çeşm-i bīdārı Fehīm
Bir gice ḡuş eylese şahş-ı ecel efsānemüz (G 124/5)

Aşağıda geçen ilk beyitte âşıkların kıskançlık duygusu yansıtılıyor. Buna göre alegorik bir tablo içinde sabah rüzgârı goncanın düğmelerini çözüyor. Bülbüller de bunu görünce kıskançlığın şiddetiyle birbirine sarılıyor. Zira bülbüller sarılmaya zaten istiyaklıdır. Sabah rüzgârı burada bir rakip hüviyetine bürünüyor. Bülbüllerin kıskançlık ateşiyle kucaklaşması, sabah rüzgârının rintçe gülün düğmesini çözmesi Hint üslûbunu yansıtan teşhislerdir. Aynı gazelin bir diğer beyitinde sabah rüzgârının Hz. İsa'nın hayat bahşeden nefesinin tesirlerinin nakdini (sermaye gibi) gülün cebine koyması başka bir teşhistir. Bahar mevsiminde rüzgârın etkisiyle çiçeklerin açması, tabiatın şenlenmesi bu kişileştirmelerle daha etkili bir şekilde anlatılmıştır. Burada verilmek istenen tabiatın yeşermesiyle insan ruhunda oluşan ferahlık duygusudur. Diğer beyitte geçen sabah rüzgârının mestane olması şairin sebk-i Hindî'yi yansıtan teşhislerindendir. Bu beyitte hâkim duygu baharın gelmesiyle çiçeklerdeki hoş kokunun insanı kendinden geçirecek kadar güzel olmasıdır. Öyle ki sabah rüzgârı bile sarhoş bir şekilde her şeyi kırıp dökmektedir. Yani bu güzel kokular o kadar tesirlidir.

Bülbülân âteş-i **reşkiyle hem-âḡüş**⁶³ olsun
Düğme-i ḡoncayı çözdü yine rindâne şabâ (G 1/4)

Naḡd-i āşār-ı dem-i ‘İsî-i rûḡ-efzâyı
Yine vaż‘ eyledi ceyb-i gül-i ḡandāna şabâ (G 1/2)

⁶² Pür: Ü.

⁶³ ‘aşkıyla hem-âḡüş: Ü.

Ādemūn ‘aqlın alur neş‘e-i bŷy-ı ezhār

N'ola eylerse ŧikest gŷlŧeni mestāne ŧabā (G 1/3)

Aŧağıdaki beyitte felek, cimriliğı sŷylenerek kiŧileŧtiriliyor. Burada felekten ŧikāyet sŷz konusudur. Felek kŷtŷ kimseleri kollar fakat iyi olanların bahtı bahtına pek yar olmaz. Bazen felek iyi olanlara kŷtŷlŷğŷ az etse de buna aldanmamak lazım. İyilikte cimri davranan feleğın bu cimriliğı kŷtŷlŷğŷe de sirayet etmiŧtir. Arada bir de olsa onun eziyetinin azalma sebebi cimriliğın fitratında bulunmasındandır.

Sipih-r-i sifle-perver cevrin az eylerse de gāhī

Niŧān-ı luŧf ŧanma ğāyet-i imsākdendŷr hep (G 17/4)

Alttaki beyitte āŧığın yıldızının kalkanının siyahlığın yani kara bahtın gŷren gŷneŧin, gece elbisesiyle kaçtığı sŷylenerek alegorik bir teŧhis yapılmıŧtır. Beyitte bahtın kŷtŷlŷğŷ anlatılmak istenmiŧtir. Gŷneŧ bile o bahtı karanlıktan aydınlığā çıkarma konusunda çaresizdir ve bu kara bahtın tesirinden korkmaktadır. Kara bahtın askerlerinin olması onun ne kadar iyi korunduğunu gŷsteriyor. Gŷneŧ, kara bahtın bu hālını gŷrŷnce can korkusundan karalara bŷrŷnŷp gizlice kaçıyor. Savaŧlar bir yeri ele geçirmek ya da kaybetmemek için yapılır. Gŷneŧ karanlığı aydınlatmak için geliyor. Fakat karanlığın siperindeki askerleri gŷrŷnce korkuya kapılıp kaçıyor. Esir dŷŧse karanlıklar belki onun ıŧığın boğacaktır. Dikkat edilirse bir savaŧ tablosu teŧmiliyle talihin kŷtŷlŷğŷ somutlaŧtırılarak anlatılıyor.

Gŷrdi siyāh-i siper-i kevkebŷm Fehīm

Kaçdı libās-ı ŧeble sipāhumdan āfitāb (G 15/7)

Aŧağıdaki beyitte ŷzlemler beklenen gŷnlere kavuŧulduktan sonra bu gŷnlerin hemen geeeğinden duyulan endiŧe anlatılıyor. Bŷlbŷlŷn istediğı ilkbahar gelmiŧtir fakat ilkbahardan bahsedilirken peŧşinden sonbaharın geleceğı kaygısı, sevinci ŷzŷntŷye çeviriyor. Yani vuslat sŷz konusuyken firkat akla geliyor. Firkatın yolda oluŧu vuslat zevkini yok ediyor. Bahardan alınması gereken zevk alınamıyor. ŧair bu duyguyu bize bahar rŷzgārın kiŧileŧtirerek aktarıyor. Buna gŷre bahar rŷzgārı gŷl bahçesinin kapısını açıyor, sonbahar rŷzgārı da ŷfkeyle o kapıyı kapıyor. Sonbahar rŷzgārının ŷfkeyle gŷl bahçesinin kapısını kapatması Hint ŷslŷbuna mahsus yeni bir hayāl unsurudur.

Nesīm-i nevbahār açar der-i gülzārı ey bülbül
Ne sūd ammā ki ‘unf ile gelür bād-ı hāzān örter (G 63/4)

Aşağıdaki beyitte söyleyici kendi aşkının ne kadar güçlü olduğunu anlatmak istiyor. Burada âşîğın “ya Rab ya Rab” zikrini Budist rahibi Brahman işitse onun dilindeki “ya sanem” lafzı utancından erir, diyor. Burada hak dine inananlar ile puta tapanlar bir arada verilmiştir ve hak dinin batıl inançlara galebe çalacağı söylenmek istenmiştir. Yaşanan ilahi aşkın ne derece yüksek olduğu anlatılırken teşhis sanatına başvurulmuştur. Keza lafzın utançtan su hâline gelmesi orijinallik arayan sebk-i Hindî sanatçıları için yeni bir imajdır. Sözün utanması şiirde nadir rastlanacak bir durumdur. Bu utanmadan sözün su hâline gelmesi utanma sonucu ter dökülmesiyle ilgilidir.

Hacletinden âb olur ağızında lafz-ı yâ şanem
Berhemen güş itse ger gülbank-i yâ Rab yâ Rab'um (G 217/4)

Soyut kavramların kişileştirilmesi sebk-i Hindî’yle birlikte artmıştır. Aşağıdaki beyitte firakın azap çekmesi böyle bir kişileştirme örneğidir. Beyitte ayrılıktan doğan ızdırıp ana duygudur. Şair bu ızdırabın şiddetini daha etkili anlatmak için kişileştirmeye başvurmuştur. Şair, ayrılığın kendini yaktığını fakat kendisinin de daima ah edip ayrılığa azap çektirdiğini söyleyerek yeni ve garip bir teşhis yapıyor. Ahlar o kadar fazla ki buna sebep olan kaynağı bile azaba sürüklüyor. Ayrılıktan doğan üzüntünün ne kadar tesirli olduğu böylece bu imgeyle nazara verilmiş oluyor. Sonraki beyitte yine bir soyut kavram kişileştiriliyor. Hasretin hasret çekmesi farklı bir imaj oluşturuyor. Beyitte kavuşmaktan duyulan sevinç anlatılıyor. İnsan kavuşamadığında, uzakta olduğu durumlarda hasret duyar. Bu beyitte hasret duygusundan ne kadar uzak düşüldüğü söyleniyor. Öyle bir kavuşma oluyor ki artık hasret bitiyor, hasret kavuşanlardan o kadar uzaklaşmış ki hasret bu sefer onlara özlem duyuyor ama hasret kavuşamıyor. Hasret, kavuşamadıklarına uzaktan bakıyor. Buradaki kişileştirme, sebk-i Hindî’nin yenilik ve özgünlük arayışının şiire nasıl taşındığını gösteriyor. Zira duygunun kendisinin kavramlaştığı durumu yaşaması çok ilginç bir teşhis meydana getiriyor.

Firāk gerçi beni yakdı ben de āhumla
Hemîşe olmadayam bā’iş-i ‘azāb-ı firāk (G 162/6)

Sîne-ber-sîne vü leb-ber-leb ü hem-âgüşuz

Hasret ile **nigeh itsün bize hasret bu** gece (G 257/9)

Fehîm Dîvânı'nın bazı beyitlerinde bazen birden fazla unsurun kişileştirildiği görülür. Bunlar şiire alegorinin hâkim olduğu kısımlarda genellikle daha yoğundur. Aşağıdaki beyitte bir savaşı tablosu vardır. Bu tablo içinde ah, mah, berk ve kâh kişileştirilmiştir. Bunlar cenk etmeleri bakımından kişileştirilmiştir. Burada şair üzüntüsünün şiddetini vurgulamış, onu hiçbir şeyin teskin edemeyeceğini anlatmak istemiştir. Bu imajı verirken kendi duyusunu daha çarpıcı yansıtabilmek için tabiatta buna karşılıklar bulmuştur. Şair, üzüntüsünü mübalağalı bir şekilde anlatıyor. Bir ah çekiyor, ahından kıvılcımlar çıkıyor. O kıvılcımlar saçan ah gökyüzündeki bütün yıldızları yakıyor. Tıpkı samanın şimşekle çarpışması gibi ah her şeyi yok ediyor. İkinci dize birinci dizede söylenen durumu temsil yoluyla daha çarpıcı bir şekilde yansıtıyor.

Âhum ile her gece eyler sipâh-ı mâh ceng

Berķ-ı **âteş-bâr ile**⁶⁴güyâ ki eyler kâh ceng (G 168/1)

Şebnemin goncayı yastık, gülü yatak edinmesi alttaki beyitte yapılan bir kişileştirmedir. Çiğ tanesi gonca henüz açılmadığı için başını ona yaslar, fakat çiğ tanesi, gül açıldığında yatağa girer gibi onun içine sokulur. Gönle ise gül nasip olmaz, o yandığı için şimşek gibidir. Dolayısıyla düşeceği, oturacağı yer çer çöpün arasındadır. Burada verilmek istenen duygu gönlün ızdıraptan kurtulamayacağı, her zaman hor görüleceğidir. Şair bunu daha somut ortaya koyabilmek için şebnemi kişileştiriyor. Nitekim şebnem bir şekilde güle kavuşuyor. Fakat gönle bu konuda umutlanmaması telkin ediliyor. Zira onun payına sürekli yanmak düşüyor. Bunu da tabiattaki varlıkları kişileştirerek aktarıyor.

Şebnemdür iden goncayı bâlîn güli bister

Sen berķsın ey dil yûri haşak-nişin ol (G 190/2)

Aşağıdaki beyitte çeşm-i siyeh ve gamzenin etkisi anlatılmak istenmiş. Güzellik unsurlarının âşîğın ruhundaki tecellileri yansıtılmış. Gamzenin her an bir kargaşa çıkaracağı anlatılırken gözün de kaza gibi etkili, kazanın bir ikizi gibi olduğu anlatılmış. Kaderde ne varsa o ortaya çıkar. Dolayısıyla kazanın reddedilmesi ya da onun hükmünden kaçmak mümkün olmuyor. Sebk-i Hindî'ye özgü kelimelerden biri de "âbisten"dir. Gamzenin kargaşaya hamile olması şeklinde tasarlanan imge Hint üslûbundaki

⁶⁴ âteş-bârdur: Ü.

orijinaliği yansıtmaktadır. Şair orijinaliği, gamzeyi hamile kalması yönüyle insana, kargaşayı doğacak olan bebeğe teşhis ederek yakalamış. Bu teşhiste sevgilinin bakışının her zaman bir kargaşaya gebe olduğu duygusu aktarılmak istenmiştir. Aslında oluşturulan bu hayâl, klasik şiirde fazlasıyla yer almaktadır ama abisten kelimesiyle yapılması klasik bir özelliği farklı bir bağlamla vermesi açısından önemlidir.

Eyleyen ğamzeñi âbisten-i âşüb itmiş

Hük-m-i çeşm-i siyehün tev'em-i fermân-ı kazâ (G 12/6)

Aşağıdaki beyitte herkesin gördüğü doğal bir olay savaş tablosuyla verilerek daha estetik bir anlatım sağlanıyor. Bu, ayın doğal evrelerine güzel nedenler bulunarak yapılıyor. Âşığın kendi dünyasındaki iniş çıkışlarını anlatmak için böyle bir anlatım kullanılıyor. Ay ve güneş arasında sembollerle savaş manzarasının anlatıldığı beyitte ayın hilali, hançere ve dolunayı gürze benzetilmiş; ay bu savaş aletleriyle güneşe durmadan saldıran bir savaşçı olarak kişileştirilmiştir. Ayın şekil özelliklerinin gündün güne değişmesi teşhis sanatıyla estetik bir şekilde anlatılmaktadır. Zira güneşin gece kaybolması ayın ona hançeri ve gürzüyle saldırmasındadır. Fakat bu savaş sürekli, gece gündüz devam etmektedir. Savaşta neticeye ulaşmak için yöntem değiştirmek, düşmanın zaaflarından yararlanmak gerekir. Bu sebeple ay bazen hançer bazen gürz ile saldırmaktadır. Bir sonraki beyitte feleğin bir pire benzetilmesi ve cebinin her zaman altınlarla dolu olması onun kişileştirildiğini gösteriyor. Gökyüzü gece yıldızlarla, ayla; gündüz güneşle süslenmiştir. Bu durumu şair estetik bir bütünlük içinde veriyor. Bütün bunların olmasını da peygamberimizin ayağının toprağının bereketine bağlıyor. Yani o bu cihana geldiği için Allah göğü altın gibi gök cisimleriyle döşemiştir, demek isteniyor.

Mihre düşmendür meger meh kim hilâl ü bedrden

Gâh gürz eyler havâle gâh hançer rûz u şeb (K 1/3)

Mihr ü mehden şanma feyz-i hâk-i pâyîdur anuñ

Kim olur pîr-i sipihrûñ ceybi pür-zer rûz u şeb (K 1/20)

Aşağıdaki beyitte zülf, kıskanma özelliği verilerek kişileştirilmiştir. Âşık bu beyitte kendisinin ızdırap çekmesinin sevgiliyi [gururlandırarak] daha güzel hâle getirdiğini söylüyor. Turra çok uzun olmaz. Alnın üzerine düşecek kadar olur. Genellikle düz olur. Zülûf kıvrım kıvrım olur, ama turra düzdür. Şair, turrayı, kıvrım kıvrım olan zülfü kıskanacak bir hâle getirdim, diyor. Saça biraz ısı ya da ateş verilirse saç kıvrım kıvrım

olur, büzüşür. Bu kıvrım kıvrım hâl sevgilinin zülfünü kıskandırıyor. Şair, bu doğal durumu kullanıp orijinal bir mazmun oluşturmuştur.

Ṭurra-i yâri sūziş-i dilden
Ġıbṭa-i zülf-i pīç ü tāb itdüm (K 2/19)

Aşağıdaki beyitte tarak bir insan şeklinde düşünülerek kişileştirme yapılmış. Tarağın sevgilinin saçını tararken dişlerinin paramparça olduğu söylenerek kişileştirme yoluyla kapalı istiâre yapılmıştır.

Havfum oldur ki perişānter olur zülfünden
Şāne kim pençe-zen-i zülf-i perişānuñ olur (G 83/4)

Aşka can nispet etmekle yapılan aşağıdaki kişileştirme de pek duyulmamıştır. Öyle bir âşığım ki sevgilinin kan döken bakışının kılıcı aşkın canını yaralasa da dalkavukluk yapmam, ifadesiyle bağlamsal olarak da orijinal bir imge yakalanmıştır.

‘Âşıkam ‘âşık ki tîğ-i ğamze-i hūn-riz-i yār
Cān-ı ‘aşkı zaḥmnāk etse müdārā eylemem (G 203/5)

Kirpiklerin eteğini toplaması, gamzenin başını uyku yakasının içine çekmesi yine yukarıdaki beyitte geçen orijinal kişileştirmelerdendir. Burada kirpiklerin insan gibi eteğini toplaması ve gamzenin de başını yakasının içine çekip uyuyan bir insan gibi düşünülmesiyle teşhis yapılmıştır.

Çeşm-i sermest-i bütān hep ḳaldılar maḥmūr-ı nāz
Oldı müjgān tāb-dāmen⁶⁵ ğamze ser-der-ceyb-i ḥ‘āb (K 5/41)

Aşağıdaki beyitte kalem, şuhluk, ağlamak, göz gibi özellikler verilerek değişik yönlerden kişileştiriliyor. Kalemin bu şekilde kişileştirilmesi fazla rastlanan bir durum değildir. Burada âşığın dertlerinin olmasının sevgilinin sevinç sebebi olduğu anlatılmaktadır.

Düşen her ḳatre çeşm-i giryenāk-i kil-k-i şūḥumdan
Mişāl-i toḥm-ı gül ābisten⁶⁶ olur verd-i ḥandāna (K 7/59)

⁶⁵ müjgān-ı pāy-ı dāmen: Ü.

⁶⁶ gül-ābisten: Ü.

İncelediğimiz yukarıdaki beyitlerin yanında referans verdiğimiz aşağıdaki beyitlerde de teşhis örnekleri bulunmaktadır: (G 63/2), (G 56/ 1), (G 15/6), (G 6/5), (G 33/3), (G 109/5), (G 117/2), (G 127/3), (G 152/2), (G 186/4), (G 199/3), (G 223/6), (G 236/3), (G 247/6), (G 275/1), (G 260/1), (G 260/2), (G 281/4), (G 246/1), (G 291/1), (G 65/1), (G 57/2), (G 66/), (G 73/3), (G 243/7), (G 176/3), (G 81/5), (G 87/2), (G 257/1), (G 169/3), (G 167/1), (G 175/5), (G 168/), (G 176/6), (G 178/1), (G 176/2), (G 189/3), (G 178/2), (G 178/3), (G 195/3), (G 178/4), (G 201/1), (G 224/4), (G 215/3), (G 230/2), (G 217/7), (G 218/4), (G 255/6), (G 277/3), (G 257/9), (G 282/3), (G 260/3), (G 283/7), (G 270/3), (G 289/7), (K 1/1), (K 1/12), (K 1/10), (K 1/28), (K 1/29), (K 2/37), (K 1/36), (K 3/2), (K 2/4), (K 3/6), (K 3/7), (K 3/11), (K 3/8), (K 3/13), (K 3/9), (K 3/14), (K 3/10), (K 3/15), (K 3/17), (K 5/1), (K 1/14), (K 5/3), (K 4/21), (K 5/12), (K 4/22), (K 5/23), (K 5/52), (K 5/27), (K 5/58), (K 5/49), (K 5/59), (K 5/50), (K 6/11), (K 7/5), (K 6/14), (K 7/11), (K 7/), (K 7/14), (K 7/15), (K 7/16), (K 7/37), (K 7/48), (K 7/33), (K 7/49), (K 7/34), (K 7/59), (K 8/4), (K 8/20), (K 8/4), (K 8/3), (K 8/24), (K 8/15), (K 8/25), (K 8/17), (K 9/15), (K 10/10), (K 10/24), (K 10/11), (K 10/25), (K 10/19), (K 10/23), (K 11/6), (K 11/8), (K 11/14), (K 16/7), (K 17/35), (K 17/7), (K 17/50), (K 17/70), (K 17/33), (K 4/24), (K 17/97), (K 17/101), (K 17/91), (TCB 1/3-5), (TKB 2/2-5), (TCB 1/8-4), (TKB 2/1-7), (TCB 1/9-6), (TKB 3/1-8), (TKB 2/2-4), (TKB 3/2-4), (T 3/4-2), (R 45), (R 12), (R 13), (K 5/48), (R 29), (G 260/2), (G 215/7), (K 2/6), (G 80/7), (G 26/1), (G 80/1), (K 17/12).

Aşağıdaki beyitlerde **intak** sanatı yapılmıştır. İlk beyitte çarhın, yükseliş Burak'ına gök ve yeri üzeni yaptığı söyleniyor. Burada Miraç hadisesinden bahsediliyor. Feleğin peygamberimize gök ve yeri ayağını koyacağı üzeni yaptığını söylemesi orijinal bir intak örneğidir. Burada peygamberimize gösterilen hürmet anlatılmaktadır. Beyitte “Sen olmasaydın alemleri/yeri-göğü yaratmazdım.” kutsi hadisini çağrıştıracak bir anlam veriliyor. Diğer örnekte ecelin onun mızrağını görüp “Ey dönülmez yolun eğri yolcusu, işte bu dosdoğru bir yoldur.” deyip düşmanıya kavga etmesi farklı ve yeni bir örnektir. Burada peygamberimizin dosdoğru bir yol üzerinde olduğu anlatılmak istenmiştir. Diğer beyitte Nil Nehri'nin “Zincir de divane de benim.” demesi bir intaktır. Beyitte cemalin güzelliği karşısında cezbe hâliyle Nil konuşturulmuştur. Sonraki beyitte sevgilinin bakış kılıcının korkusundan gözün kenarı bile “el-aman!” demektedir. Gözün kenarının konuşturulması şaire özgü bir intaktır. Sevgilinin bakışının ne kadar tesirli olduğu bu intakla anlatılıyor. Aynı kasideden alınan aşağıda birbirini takip eden beyitlerde ilk

yaratılan nur konuşTURuluyor. Yaratılan ilk nur peygamberimizin nurudur. Bu nur, peygamber efendimizin ruhunda yer aldığı için övünüyor. Zaman da o dünyaya gelsin diye koşuşturduğunu söylüyor. Peygamberimizin üstünlüğü, yüceliği nurun konuşTURulması vasıtasıyla aktarılıyor. Aşağıdaki rubaide gamzenin korkudan “Allah’tan başka güç kuvvet yoktur.” demesi orijinal bir intaktır.

Çarḥ der⁶⁷ kim burāk-ı rif‘atine

‘Arş u kürsî iki rikâb itdüm (K 2/42)

Rümḥin görüp eyler ecel rūḥ-ı ‘ādūsıyla cedel

K‘ey kec-rev-i nâdir-maḥal hâzâ sirâṭun mustekîm (K 6/13)

Bulup dîdâra isti‘dâd-ı nazra oldu mevc-engîz

Ki ya‘nî işte zencîr ü menem min-ba‘d dîvâne (K 7/4)

Ne âfet oldu nigâhı kim bîm-i tîğinden

Dimekte gûşe-i çeşminde el-emân âfet (K 11/3)

Nûr-ı evvel bunuñla faḥr eyler

Ki vücûdına **intisâb**⁶⁸ itdüm (K 2/39)

Ezmine her zamân bunı söyler

Ki zuhûrına **çok şitâb**⁶⁹ itdüm (K 2/40)

Tâ ol büt-i şehlâ ki baña itdi nigâh

Zûr-ı nigehiyle kâfir itdi beni âh

Bir zûr-ı nigehle gamze ḥavfindan der

Lâ ḥavle velâ kuvvete illâ billah (R 53)

Sebk-i Hindî şairlerinin yenilik arayışlarında kullandığı yöntemlerden biri de teşhistir. Fehîm’in kullandığı teşhislere baktığımızda bunların klasik olanı farklı yansıttığı ya da yepyeni bir buluşla ortaya koyduğunu görüyoruz. Bu yolla oluşturulan mazmunlar klasik şiirde olmadığı gibi sebk-i Hindî şairlerinin de çoğunlukla ortak kullandığı mazmunlar değildir. Bu, bizi Hint üslûbu şairlerinin eserlerinde bazı imgeleri bireysel

⁶⁷ *Çarḥ-ı dîv*: Ü.

⁶⁸ *çok şitâb*: Ü.

⁶⁹ *intisâb*: Ü.

olarak geliştirdikleri sonucuna götürür. Şiirin hayâl ve imaj dünyasının gelişmesinin, çeşitlenmesinin en önemli sebebi budur. İncelenen örneklerde görüldüğü gibi klasik Şiirde nadir görülen bir başka durum ise soyut kavramların kişileştirilmesidir. Fehîm Dîvânı'nda soyut kavramların kişileştirilmesi klasik Şairlere göre belirgin bir Şekilde fazladır. Fehîm intak sanatına ise fazla yer vermez.

Doğadan doğaya aktarım doğadaki herhangi bir nesneye ait özelliğı diğer nesne için kullanmaktır. Burada aktarım yapılan nesnenin nadir kullanılması Şiirdeki orijinalliğı sağlamaktadır. Sebk-i Hindî Şairleri bundan dolayı zengin muhayyile gücüyle klasik Şairlerde pek görülmeyen aktarmalar yapmışlardır. Bu da onları diğerlerinden farklı kılmıştır.

Fehîm Dîvânı'nda bazen doğadaki nesnelere arasında orijinal aktarımlar yapılır. Aşağıdaki “şerâr-ı katre” ifadesinde bu açıkça görülür. Damla, kıvılcımlı ateşe benzetilmiştir. Fakat ateş söylenmeyip onun bir unsuru olan kıvılcım karine olarak kullanılmıştır. Bu kapalı istiâre tezdadı barındırması ve fazla duyulmamış olmasından dolayı sebk-i Hindî'ye uygundur. Aynı beyitte geçen “cebin-i külhân” ifadesinde külhana alın isnat edilip bu alının tere boğulmuş olduğı söylenerek kapalı istiâre yapılmıştır. Külhan hamamlarda bulunan büyük ocaklardır. Şarabın bir damlasının kıvılcımından dolayı hamam ocağı terliyor. Bu, gulüv düzeyinde bir abartmadır. Külhana alın ve terleme özelliğı verilerek abartma yoluyla kapalı istiâre yapılmıştır. Burada kullanılan istiâre de klasik Şiirde pek görülmeyen orijinal bir istiâredir.

Hal-gerde şerâr-ı katresinden

Ėarķ-âb-ı 'araķ cebîn-i külhan (TKB 1/8-7)

Aşağıdaki beyitte geçen canı güneşle doldurmak orijinal bir kullanımdır. Can bir testi veya kadeh gibi düşünölmüş. Kadeh; suyla, şarapla doldurulur. Burada da güzelliğın aksinden dolayı can güneşle dolduruluyor. Sevgilinin hüsnü bir güneştir. “Leb-riz-i afitab etmek”, güneşle doldurup taşımaktır. Afitapla kastedilen güzellik olduğı için bu açık istiâredir. Can kapalı istiâredir. Feyz kelimesi akmak olarak düşünölebilir. Burada bir kabın üzerine konulduğunda suyun taşmasını çağrıştıran bir imaj kullanılmıştır.

Feyz-i 'aks-i hayâl-i hüsninden

Cânı leb-rîz-i âfitâb itdüm (K 2/21)

Felek, aşağıdaki beyitte bir avcıya benzetilmiş. Bu felek de yıldız gözleriyle avını/gönlü avlanmaya hazırlanıyor. Feleğin gönlü avlaması, onu perişan etmesi, yok etmesiyle ilgilidir. Bu avda gönül kuşunun tane olması da başka bir yeniliğin göstergesidir.

Biñ çeşm-i kevākible **felek şaydıña**⁷⁰ nāzır

Bu dāmda ey tã'ir-i dil dāne mi oldun (G 175/7)

Aşağıdaki beyitte sevgilinin gamzesinin hasretiyle Fehîm'in ölmesi, mezarının toprağından hançerlerin yetişmesi doğadan doğaya bir aktarımdır. Fehîm, bu beyitte ölse bile sevgiliye duyduğu hasretin geçmeyeceğini söylemek istiyor. Toprakta otlar yeşermesi gerekirken hançerler yetişiyor. Bu hasret, hançer gibi yaralayan bakışa duyulan hasret olduğu için toprakta da o yetişecektir. Fehîm'in ölmesinin sebebi bu bakışlardır. Nasıl ki toprağa ne ekersek o biter, bakışa duyulan hasretten dolayı toprağa giren Fehîm'in mezarının üstünde hançerler yetişecektir.

Ger hasret-i ğamzeñe Fehîm olsa helākūñ

Hākinden ola hançer-i ser-tîz demîde (G 258/5)

Aşağıdaki beyitte gönlün yanıp yakılmasının çok tesirli olduğu anlatılıyor. Bu da edilen ahlarnın cehennemi bile eritecek mertebede olduğu mübalağasıyla aktarılıyor. Burada abartmanın derecesini arttırmak için cehennem ateşinin sıcaktan eriyip damladığı söyleniyor. Bir sonraki beyitte sevgilinin güzelliği karşısında duyulan heyecan nesnelere arası aktarım yapılarak dile getirilmiş. Bu aktarım vücudun gözeneklerinden yıldızların damlaması gibi alışılmadık bir imgeyle yansıtılmaktadır. Vücudun gözeneklerinden ter yerine yıldız damlaması Hint üslûbunun hayâl dünyasıyla örtüşen bir yaklaşımdır.

Her āhından olur dūzaḡ çekîde

Mü'eşşirdür dilūñ sūz u güdāzı (G 279/6)

Tābiş-i mihr-i cemālūñden 'araḡ-rîz olsam eyler

Kevkeb ü aḡter terāvüş hep mesāmmāt-ı tenūmden (G 238/5)

Aşağıdaki beyitte âşık, gönlünün ne derece ızdırap içinde olduğunu ateş tablosuyla yansıtıyor. Buna göre âşığın gönlü alev almış, dumanı tüten bir yerdir. Bu gönül bir ağaca

⁷⁰ şaydıña: Ü.

benzetilmektedir. Ağacın her dalında da ateşin kıvılcımlarını yiyen kuşlar bulunmaktadır. Beyitteki “murgân-ı şerer-hârân-ı âteş” ifadesinde kıvılcım, kuşların yediği bir şeye benzetilmiş. Böylece doğadan doğaya aktarma yapılmıştır. Ateşin sebki Hindî’de çok yararlanılan bir imge olduğu malumdur. Şair, bu çok kullanılan imgeyi orijinal bir tablo içinde veriyor.

Dūd-ı dil-i pür-şerārūm it seyr

Ey t̄alib-i ergavān-ı âteş (TCB 1/6-3)

Her şāhım̄i āşiyāne itmiş

Murgân-ı şerer-ḥ̄ārān-ı âteş (TCB 1/6-4)

Doğadan doğaya aktarım şairlerin bir hayâli daha güçlü bir şekilde yansıtmak için başvurdukları yollardan biridir. Yukarıda incelediğimiz örneklerde görüldüğü üzere Fehîm de sebki Hindî anlayışına uygun olarak çok orijinal aktarmalar yapmıştır. Bu aktarmaları yaparken sevgiliye duyduğu hasreti, onun güzelliğini, çektirdiği ızdırapları daha etkili ve orijinal bir şekilde yansıtmıştır.

Kapalı istiârenin bir başka yapılış yolu **duyular arası aktarım**dır. Fehîm Dîvânı’nda yapılan duyular arası aktarımlar klasik şairlerden çok farklı değildir. Dolayısıyla Fehîm orijinalliği temin etmek için duyu aktarımını pek tercih etmez.

Bir duyuyla ilgili kavramı başka bir duyuyla ilişkilendirmek olarak açıklayabileceğimiz duyu aktarımına, Farsça karşılık olarak *hiss-âmizi* denmiştir. Bunun yanında duyu karışıklığı /çoklu duyulama (Mum, 2004:1603; 2006: 229) kavramı da tercih edilen diğer bir adlandırmadır.

Duyu aktarımında, farklı duyularla ilgili kavramların bir araya getirilmesiyle canlı bir anlatımın sağlanması amaçlanır (Aksan, 2017:87).

Duyu aktarımıyla ilgili aşağıdaki örnekler klasik bir nitelik taşımaktadır. Nevâ-yı germ (G 192/1), şîrîn-suhan, telhî-güftâr (TKB 4/5-1), lezzet-i didâr (G 47/8), lezzet-i tîğ-i sitem (K 3/10), düşnâm-ı telh, zehr-i nigâh (G 44/6) örnekleri bir orijinallik taşımamaktadır.

Bahār oldı yine āheng-i nevrüz eylesün bülbül

Nevā-yı germ ile ‘uṣṣāķı pür-süz eylesün bülbül (G 192/1)

Mest-i **şīrīn-suḥanam telhī-i güftār** nedür

Luṭfuñ evvel ne idi şimdi bu āzār nedür (TKB 4/5-1)

Telḥ etdi mezāk-ı dile **şīrīnī-i cānı**

Biñ rüh fedā böyle ise **lezzet-i dīdār** (G 47/8)

Lezzet-i tīğ-i sitemüñle ider

Zahm-ı dil ü çāk-i girībān semā’ (K 3/10)

Ḳo eylesün baña **düşnām-ı telḥ ü zehr-i nigāh**

Lezīzdür gażab-ı yār-i dil-nevāz lezīz (G 44/6)

Aşağıdaki beyitlerde geçen nağme-i işve (G 58/3) ifadesinde işve görüntüyle ilgiliyken işitmeye ilgili kullanılarak orijinal bir duyu aktarımı yapılmıştır. Diğer beyitte geçen “şu’le-nûş” (G 138/3) söz grubunda şule görmeye ilgiliyken içilen, tadına bakılan bir şey olarak düşünülmüştür. Burada yeni bir anlam sağlanması ve ateş imgesinden yararlanılması duyu aktarımını sebk-i Hindî’ye yaklaştırıyor.

Şāhid-i ğamzesini serḥōş u raķş-āver ider

Nağme-i işveye çeşmi ki ser-āġāz eyler (G 58/3)

Bül-heves lebleri şevķıyla iķer bāde-i şāf

Şu’le-nūşuz bize besdür mey-i bī-ġeş āteş (G 138/3)

İncelenen kapalı istiāre örneklerine dikkat edilirse klasik şiirde bunların benzerlerine rastlamamızın zor olduğu söylenebilir. Bu istiārelerdeki itibari ilgiler de sebk-i Hindî’yle örtüşmektedir.

Klasik şiirde pek görmediğimiz **soyut kavramların somut kavramlara aktarılması** tekniğine Fehîm Dīvānı’nda yer verildiğini görüyoruz. Bu eğilim şiirde itibari ilgilerin kurulmasına zemin hazırlamaktadır. Kapalı istiāre yapılırken tercih edilen yöntemlerden biri de bu teknik olmuştur.

Gamın bir bitkiye benzetildiği yukarıdaki beyitte “neşv ü nemâ bulmak” ve rîşe tutmak” müşebbehün bihin karinelendir. Bu da gam kelimesiyle kapalı istiâre yapıldığını gösteriyor. Bir bitkinin büyüyüp gelişebilmesi, kök salması için suya ihtiyaç vardır. Gamın da büyümesi, gönle yerleşmesi için gözyaşı lazımdır. Bitki toprakta, gam gönülde büyüyüp gelişir. Gönül toprağa benzetilmiştir. Gönül toprağında da duygular vardır. Gönle hangi duygu hâkim olursa o kök salar. Bu beyitte gamın hâkim olduğu görülüyor. Gamın gelişmesi, kök salması için onu gözyaşıyla sulamak gerekir. Beyitte sebep-sonuç ilişkisiyle gözyaşının gamı arttırdığı söyleniyor.

Ne ‘aceb rîşe tutarsa bu dil-i hâkîde

Ġam bulur neşv ü nemâ dîde-i nemnâkümünden (G 236/4)

Aşağıdaki iki beyitte mevc karinesiyle ızdırabın ve fitnenin denize benzetildiği anlaşılmaktadır. Mevc denize ait bir unsurdur. Dolayısıyla ızdırap ve fitne denize benzetilmiştir. Fakat deniz söylenmemiş ona ait bir unsur söylenmiştir.

Baħr-ı sîm-âb-ı cünûn oldu ser-i zülfinde dil

Ra‘şe der-zencîr-i mevc-i ızdırâbumdur benüm (G 223/5)

Fitne nigâhında mevc ursa ‘aceb mi kaçâ

Ġamzesini cevher-i hañçer-i nâz eylemiş (G 142/3)

Şair aşağıdaki beyitte çaresizlik ve umutsuzluğunu oldukça etkili ve mübalağalı bir şekilde vurgularken kendisinin mücessem bir yeis bülbülü hâline geldiğini ve gülün kokusunu teneffüs etse bile canın burnuna bir arzu kokusunun gelmediğini vurgulamak istemektedir. Soyut olan arzuya koku, cana burun isnat edilerek kapalı istiâre yapılmıştır. Burada koku en zayıf olanı anlatmaktadır, kokunun bir sureti bile yoktur. Bunun arzuya ilişkilendirilmesinin nedeni umudun zerresinin bile olmadığını anlatmak içindir. Sebk-i Hindî şairleri soyut durumları somutlaştırarak verirken itibari ilgiler kullanmaya meyillidirler. Böyle olunca da anlam ilişkisini çözmek için yorum yapmak gerekmektedir.

Bülbül-i ye‘sem şemîm-i gül nefes olsa baña

Gelmeye hergiz meşâm-ı câna **büy-i arzû** (G 249/4)

Soyut kavramların somut kavramlara aktarılmasıyla yapılan istiâreler alışılmış bir durum değildir. Bu tarz aktarmalarla yapılan istiâreler doğal olarak orijinal bir anlam

ortaya çıkarır. Sebki Hindî şairlerinin amacı da yeni bir anlama ulaşmak olduğu için aktarmanın bu türünü şiirlerinde kullanmışlardır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Fehîm Dîvânında soyut kavramlar somutlaştırılarak yeni ve özgün anlamlar elde edilmiştir.

2.1.2.2. Temsilî istiâre (İstiare-i Mürekkebe)

Bu istiârede müşebbehün bih çeşitli durumlardan elde edilmiş mürekkep sûret üzerine açıkça zikredilir. “İstiâre-i temsiliyye” mefhûmu İmâm Fahrettin er-Râzi’nin (ö. 606/1210) Nihâyetü’l-i’câz adlı eserinde “örnek vererek anlatma” metodunun bir çeşidi olarak tanımlanmıştır. Birden fazla kelime ile ifade edilen bir durumun başka benzer bir duruma istiâre edilmesidir (Hâcî es-Sadîk, 2015: 237-238-252).

Aşağıdaki beyitte geçen “perverde-i cev cevher-i şehvârı ne bilsün: arpa ile beslenen [merkep] sultanlara layık iri taneli inciye ne bilsin” sözüyle şair şiirden anlamayan kişileri kastetmiştir. Bu sözdeki temsilî istiâre duyulmamış olduğu için sebk-i Hindî’yi yansıtacak niteliktedir. Bir sonraki beyitte geçen “murgân-ı kafes nağme-i tekrarı ne bilsün: kafese [alışmış] kuşlar nakaratlı ezgiyi ne bilsin” ifadesiyle diğer şairler kastediliyor. Şair, ilk dizede kendisini feyiz gül bahçesinin renkli nağmeli bülbülüne benzetiyor. Diğer şairleri de kafese hapsolmuş, tekrar eden nağmeleri anlamayan kuşlara benzetiyor. Diğer beyitte sabah rüzgârının esip gülleri açması temsilî istiâre yoluyla veriliyor. Buna göre sabah rüzgârı ruha canlılık veren Hz. İsa’nın nefesinin tesirlerinin parasını gülen gülün cebine koyuyor. Burada baharın gelmesiyle güllerin açması, tabiatın canlanması temsil şeklinde aktarılmıştır.

Cevdür⁷¹ nazarında ħar-ı ‘İsâ da olursa

Perverde-i cev cevher-i şehvârı ne bilsün (K 4/26)

Ben bülbül-i elvân-neğam-ı gülşen-i feyzem

Murgân-ı kafes nağme-i tekrarı ne bilsün (K 4/30)

Nağd-i âşâr-ı dem-i ‘İsî-i rûh-efzâyı

Yine vaz’ eyledi ceyb-i gül-i ħandâna şabâ (G 1/2)

⁷¹ *cûd-ı*: Ü.

Fehîm Dîvânı'nda temsil-i istiârelerin bir üslûp özelliği olarak değerlendirilecek kadar sık kullanılmadığını görüyoruz. Fehîm, temsil-i teşbîhleri temsil-i istiârelere göre daha sık kullanmıştır.

2.1.3. Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması)

Bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren bir göstergeyle değil, ilgili, bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesidir. Böylece genellikle daha canlı bir anlatım sağlanmış olur (Aksan, 2016:145).

Mürsel mecâzı meydana getiren ilgiler farklı kaynaklarda farklı sayılarda zikrediliyorsa da genelde kabul görenleri şunlardır: Parça-bütün (cüz'iyet-külliyet) ilgisi, sebep-sonuç (sebeb-müsebbeb) ilgisi, iç-dış (hâl-mahal) ilgisi, özel-genel (umum-husus) ilgisi, menba ve kaynak olma (masdariyet) ilgisi, sahip olma (mazhariyet) ilgisi, gereklilik (lâzım-melzûm) ilgisi, eski-hâl (kevnîyet) ilgisi, sonraki-hâl (evveliyet) ilgisi, araç olma ilgisi (âliyet), eksiltme ilgisi (hazf) ve yükleme (isnad) ilgisidir (Bilgegil, 2015:163).

Sebk-i Hindî şairleri mürsel mecâzı yukarıda sayılan yönleriyle sıklıkla kullanır. Bu sanat dolaylı ve sanatlı bir anlatımı sağladığı için yoğun kullanılmıştır. Hint üslûbunun temel hedeflerinden biri renkli ve canlı hayâllerdir. İşte bu amaca ulaşmanın yollarından biri de mecaz-ı mürseldir. Yeni mazmunların bazıları bu sanat vasıtasıyla filizlenmiştir (Babacan, 2012: 279).

Klasik şairlerin yoğun olarak kullandıkları mecaz-ı mürsellere Fehîm de başvurmuştur. Bu tarz örnekler sebk-i Hindî açısından bir orijinallik göstermemektedir. Aşağıda geçen “cihân” (G 151/1), “âlem” (G 149/3), câm (G 113/5), “çeşm” (G 80/7), “kad” (G 100/8), “kevser” (G 234/3), “ferdâ” (G 246/5), “felekde” (G 179/7), “Nil” (G 235/1), “hâke” (G 17/1), “sagar” (K 1/14), “kakül” (G 52/4) gibi örnekler klasik şairlerde de görebileceğimiz mecaz-ı mürsellerdir.

Helâk-i 'aşkuña olmaz çü bîm-i cân mâni'

Ferâgat etmezem olsa eğer **cihân** mâni' (G 151/1)

Bildi ta'bîrin dūrûğ-âmîzdür '**âlem** şahîh

Şeyh-i şehruñ olmada gitdükçe rû'yâsı gâlaṭ (G 149/3)

İmtizâc eyleyemez şādî-i⁷² cām u ğam-ı mülk

Hurrem-âbâd-ı harâbâtda Cemşîd olmaz (G 113/5)

Sihr ü i'câzı Fehîmâ eylese ta'lîm o çeşm

Sâhir-i mu'ciz-nümâ bir şâ'ir-i üstâd olur (G 80/7)

İdince tırta-perişân hırâm tûğves⁷³ ol kad

'Alem kıyâmet-i âşüb-ı ser-sipâh gerekdür (G 100/8)

Ârzü-yı kevser eyle geçme meyden zâhidâ

'Arif isen geç ümid-i bahşış-i nādânedden (G 234/3)

Zâhidâ ehl-i melâmet bugün olsun 'uryân

Hulle-i cenneti şabr eyle ki ferdâ geysün (G 246/5)

Var mıdur âyâ felekde dilberüm gibi Fehîm

Fitne-perdâz-ı cihân meh-pâresi bir kimsenüñ (G 179/7)

Çün nûr-ı dîdesi seferî oldı Nîl'den

Ya'kûb-ı hasta el yudı çeşm-i 'alîlden (G 235/1)

Sitem ben hâke hükmi-gerdiş-i eflâkdendür hep

Ġalaṭ didüm ğalaṭ hâşşiyet-i idrâkdendür hep (G 17/1)

Mihr ü mehden eyleyüp peymâne rüşen-meşrebân

Rağmına eflâkûñ eyler nûş-ı sâğar rûz u şeb (K 1/14)

Dîñ ü mezheb hep o sevdâ ile elden gitdi

Bir daḫı dil heves-i tırta-i kâkûl mi ider (G 52/4)

Fehîm Dîvânı'nda sebk-i Hindî özelliğini yansıtan mecaz-ı mürseller şiirde yenileşme anlayışına uygundur. Aşağıdaki beyitte “kevkebüm” kelimesiyle mecaz-ı mürsel yapılmıştır. “Kevkeb” tamlama içinde “siyah”, “siper”le bir araya getirilerek bahtın kötülüğü anlatılmaya çalışılmıştır. İnsanların kader ve bahtının yıldızların hareketinin bir sonucu olduğuna dair inanıştan dolayı sebep-sonuç ilişkisiyle mecaz-ı

⁷² eyleye şādî: Ü.

⁷³ tûğves: Ü.

mürsel gerçekleşmiştir. Bu beyitte mecaz-ı mürseli orijinal hâle getiren tamlamaya katılan diğer kelimelerdir. Yıldızın siperinin olması, bu siperin de karanlık olması talihsizliğin şiddetini gösteriyor. Öyle ki o bahtın karanlıktan aydınlığa çıkması zor görünüyor.

Gördi siyâh-i siper-i **kevkebüm** Fehîm

Kaçdı libâs-ı şeble sipâhumdan âfitâb (G 15/7)

Rint-zahit ilişkisinin anlatıldığı aşağıdaki beyitte zahide gösteriş yaptığı ibadetlerden vazgeçmesi, gönlünü Allah aşkıyla doldurması telkin ediliyor. “Seccade” denerek namaz kastedildiği için mecaz-ı mürsel yapılmıştır. “Sıklet-i seccade” tabiriyle riyanın insan için bir yük olduğu anlatılmıştır. Aynı gazelden alınan bir sonraki beyitte “ridâ vü subha” ifadesiyle yine ibadetler kastedilerek mecaz-ı mürsel yapılmıştır. Bir sonraki beyitte yine “târik-i seccâde” ifadesiyle sofilerin ibadetleri kastedilmiştir. Devamındaki beyitte başın secdeye gelmesiyle namaz kılmak, ibadet etmek anlatılıyor.

Rehne ver esbâbı rind ol geçme zâhid bâdeden

Ol sebeble hem halâs ol sıklet-i **seccâdeden** (G 234/1)

Kayd-ı teşvîş-i ridâ vü subhadan bulup rehâ

Himmet-âmûz-ı ferâğ ol bir dil-i âzâdeden (G 234/2)

Şöfi-i şâfi-nihâdam târik-i **seccâdeyem**

‘Ârif-i dilber-perestem mest-i câm-ı bâdeyem G 211/1)

Varur zâhid ‘ibâdetgâhına meyhâneden şöñra

Gelür mestâne başı **secdeye** ammâ neden şöñra (G 253/1)

Sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı aşağıdaki beyitte “reng-i hicâb” denerek kastedilen utanmadır. Utanırken yüzün kızarması anlatılıyor. Bu beyitte renk ifadesiyle de hicap somutlaştırılıyor.

Kaçre kaçre hûy degül berg-i gülinden mevc-zen

Şebnemâsâ âb oldu **şu’le-i reng-i hicâb** (K 5/22)

Aşağıdaki beyitte “nâfe” kelimesinde hulul ilişkisiyle mecaz-ı mürsel yapılmıştır. “Nâfe” denerek nafenin içindeki güzel koku kastedilmiştir. Klasik şiirde de “nâfe”nin

kokusu yönüyle mecaz-ı mürsel olarak kullanıldığı çok fazla örnek vardır. Burada ekin tarlasının başağının misk olması farklı bir kullanımdır.

Hûşe-i kiştzârını **nâfe**

Âb-ı bārânını gül-âb itdüm (K 2/36)

Memduhun cömertliğinin anlatıldığı aşağıdaki beyitte mazhariyet alakasıyla mecaz-ı mürsel yapılmıştır. Memduhun elinin inci saçması onun ne kadar ikram ve inayet sahibi olduğunu gösteriyor. El denerek memduhun kendisi kastedilmiştir.

Bu feyz ü cūd ile taqrīb buldı itmeğe taqlīd

Keff-i dūr-pāş-ı şāhib-devlete Cemşīd-‘unvāna (K 7/15)

Fehîm Dîvânı’nda daha çok alışlagelen mecaz-ı mürseller kullanılmıştır. Orijinal diyebileceğimiz örneklere yer verilmişse de bunların teşbîh, istiâre sanatlarındaki kadar yoğun olmadığını söyleyebiliriz.

2.2. Yenilenen Mazmunlar

Sebk-i Hindî şiirinin yeni bir şiir tarzı olarak adlandırılmasında en önemli etken mazmunların yenilenmesi ve değişmesidir. Hint üslûbunda mazmunların yenilenmesini kendinden önceki klasik şiir tarzından tam bir kopuş olarak değerlendirmemek gerekir. Zira edebî eserler kendinden önceki gelenekleri güçlü ya da zayıf bir şekilde sürdürür.

Hint üslûbunun anlam derinliği ve hayal enginliği kullanılagelen mazmunları yetersiz bırakmıştır. Şiirin konusu değişip insan ruhunun derinliklerine inildikçe, muhayyile genişledikçe yeni mazmunlara ihtiyaç duyulmuştur. Böylece şairler ya eskiden kullanılmış olan mazmunları eklemeler yaparak farklı boyutlara taşımışlar ya da yeni mazmunlar keşfetmişlerdir (Deniz, 1999: 643).

Hint üslûbu şairleri yeni bir şiir kurarken çeşitli araçları kullanmışlardır. Bunlardan biri uzun tamlamalardır. Klasik şiirde genellikle ikili gördüğümüz kimi tamlamalar uzatılarak yeni anlamlar elde edilmiştir. Bu uzun tamlamalara dâhil edilen birleşik yapılar ise anlamın daha da orijinal bir hâle gelmesini sağlamıştır. Bu araçlar aynı zamanda şiir dilinin daha soyut ve girift olmasına neden olmuştur. Böylece karmaşık, çözülmesi zor bir anlatım çıkmıştır. Bunların yanında halk diline yer verilmesi, kelime kadrosunda değişikliklere gidilmesi ister istemez yeni mazmunlara kapı aralamıştır. Teşbîh ve istiâre

gibi sanatlarda yeni benzetme yönlerinin şiire aktarılması, az rastlanan ya da hiç rastlanmayan müşebbeh/müşebühün bihlerin kullanılması yeni mazmun bulmada bir yol olarak tercih edilmiştir. Ayrıca Hint üslûbu şairlerinin çağrışım zenginliği sağlamak için kinâye, tevriye, telmih vb. sanatlara başvurmaları da yeni mazmunların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Sebk-i Hindî şairlerinin mısralarında rastlanan “ma'nâ-yı bîgâne, hayâl-i garîb, mazmûn-ı dûr, mazmûn-ı pîçîde, ma'nâ-yı rengîn, ma'nâ-yı nâzik, hayâl-i nâzik, fikr-i bârîk” gibi tabirler bu üslûp şairlerinin alışılmamış (bîgâne, garîb), uzak çağrışımlı (dûr), karmaşık (pîçîde) ve ince anlamlar (bârîk, nâzik) bulma konusunda şuurlu bir tercih içinde olduklarının göstergesidir (Yakut, 2019: 381).

Sebk-i Hindî şairlerinin mazmunlarda yenilik arayışı ya da klasik mazmunları yeni bir biçimde sunması Rus biçimcilerin yabancılaştırma olarak adlandırdıkları kavramla benzerlikler taşımaktadır. Yabancılaştırma, Rus Biçimcilik Okulunun önemli bir üyesi olan Viktor Shklovsky (1893–1984) tarafından kullanılan bir kavram ve terimdir. Rusça “ostranenie”nin (garipleştirme/ yabancılaştırma/ yadırgatma) çevirisidir. Yadırgatma tanıdık olanı ve bilineni yeni, tuhaf, farklı kılmaktır. Yadırgatma yoluyla yazar, metnin yapaylığına dikkat çekerek okuyucunun alışılmış algılarını değiştirir. Bu bir edebî teknik meselesidir. Okuyucunun fark ettiği şey, sunulan gerçekliğin görüntüsü değil, metnin kendi yapısıdır. Teknik Olarak Sanat (1917) adlı makalesinde, Shklovsky fikrini oldukça açık bir şekilde ortaya koyar: Sanatın amacı, varlıkları bilindiği gibi değil, algılandıkları gibi hissettirmektir. Sanatın tekniği, nesnelere 'yabancı' kılmak, [metinsel] yapıları girift hâle getirmek, algılama süresi ve bakış açısındaki (perspektif) güçlüğü arttırmaktır, çünkü algılama süreci başlı başına estetik bir amaçtır ve uzatılması gerekir. Sanat, bir nesnenin [yansıtılmasındaki] ustalığı deneyimleme yoludur; nesne önemli değildir (Cuddon, 2013: 192). Sanat eserleri gerçeği elbette değiştirerek yansıtır. Bizim eski şiirimiz gerçeği estetik bir şekilde aktarırken onu değiştiriyordu. Fakat bu değişiklikler artık bir kalıp hâlini aldığı için kalıpları bilmek şiirin anlamına kısa sürede ulaşma için yeterliydi. Sebk-i Hindî işte bu kalıpları sarstığı için algılama süresini uzatıyor. Çünkü bu üslûpta birçok kalıp yeni bir anlama ulaşmak için değiştiriliyor, âdeta yabancı bir hâle getiriliyor. Böyle olunca da manaya giden yollar uzuyor, çetrefilli bir hâle geliyor. Dolayısıyla girift bir yumağa dönüşen metni çözmek hayli meşakkatli bir hâl alıyor.

Shklovski'ye göre algılamalarımızın genel yasası incelendiğinde, eylemlerimiz alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleşir. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışına itilir ve otomatik bir ortama kayar (Shklovski, 1995: 70). Shklovski, tam bu noktada günlük yaşamımızdaki otomatikleşmiş algılarımızı farklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiğini söyler. Sanat eseri aracılığıyla nesnelere yabancılaştırılır, biçimi anlamsız kılınır, algılamanın güçlüğü ve süresi arttırılır. Sözü edilen durumu Shklovski şöyle dile getirir: İşte, yaşam duygusu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamanın güçlüğü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama işi, kendi başına amaçtır ve uzatılması gerekir; sanat, nesnenin oluşunu hissettirme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın sanat için bir önemi yoktur (Shklovski 1995: 72).

Gökhan Tunç'un Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir adlı makalesinde yaptığı değerlendirmeler sebk-i Hindî şiiriyle önemli benzerlikler göstermektedir. Bu değerlendirmelerden sözcüklerin uzlaşım sal anlamlarının ötesine gidilmesi, alışılmış kalıplar olmaktan çıkışı, okuru yadırgatması, anlamla ilgili olabildiğince az ipucu vermesi, bundan dolayı çoğul okumaya müsait bir dilin kullanılması gibi özellikler sebk-i Hindî şiiriyle örtüşen tespitlerdir (Tunç, 2015: 258).

Sebk-i Hindî şiiri de alışılmış kalıpların dışına çıkarak okurunu yadırgatır. Divan şiirinde yüzün terlemesi, ateşe benzetilmesi yaygındır. Fakat aşağıdaki beyitte şair bu durumu yeni bir tarzda sunmuştur. Burada yüzün alev yaprağına benzemesi ve onun üzerindeki şebnem tanelerinin tere benzetilmesi orijinal bir buluştur. Ayrıca şulenin gül yaprağına benzetilmesi fazla rastlanan bir eğilim değildir. Alışılmış olan yüzün gül yaprağına benzetilmesidir. Bu beyitte ise alev yüze benzetiliyor. Alevin üzerinde su damlasının olması imkânsız ve akla uzaktır. Fakat sevgilinin utandığı vakit yüzüne bakanlar bunun mümkün olduğuna inanır. Şulenin gül yaprağına benzetilmesi, bu alevin üzerinde çiğ tanelerinin olması tezât oluşturur. Divan şiirinde sevgilinin güzelliği, alımlılığı genelde güle benzetilerek anlatılır. Bunun yanında sevgilinin yanağındaki ter, gülün üzerindeki çiğ tanelerini andırır. Fakat burada tezât yoluyla mazmun mecrasından çıkartılarak, alevin üzerinde şebnemin bulunması gibi mübalağaya başvurularak daha

vurgulu bir anlatıma gidildiğini görüyoruz. Böylece sevgilinin güzelliği klasik şiire göre daha mübalağalı bir üslûpla dile getiriliyor.

Vaqt-i hayâda rûyuña baḡsun gören ba'îd
Gül-berg-i şu'le olduḡını şebnem-âşinâ (G 10/3)

Klasik şiirde akan suyun zincire benzetilmesine sık rastlanır. Aşağıdaki beyitte ise âşıkların bahar mevsiminde bahçeden ayrılamamasını, âşıkları ilkbahar ırmağının zincirle bağlaması gibi hayâli ve güzel bir nedene bağlanması şiire orijinal bir söyleyiş kazandırmıştır. Aşk ehlinin bahar mevsiminde bağa bahçeye çıkması alışıldık bir durumdur. Ama bu hüsn-i talille güzel bir nedene bağlanıyor. Sanki nehir delilerin bağlandığı bir zincir gibi âşıkları da bahçeye bağlamış. Zira aşk da aslında bir nevi delilik hâlidir.

Ehl-i 'aşkı çekdi bāḡa ârzü-yı nevbahâr
Oldı zencîr-i cünûn gûyâ ki cüy-ı nevbahâr (G 48/1)

Kirpiklerin göz evinin kapısının çivileri olması aşağıdaki beyitte geçen orijinal bir mazmundur. Bu mazmunun güzelliğe bakmaya kıyamamaktan dolayı bakış ışığının hapsedilmesi şeklinde devam ettirilmesi anlamı sıradanlıktan uzaklaştırıyor. Kirpikler çivi gibi göz kapısını bağlamış. Böyle olmasa göz sevgiliyi temaşa edecektir. Âşık sevgilinin yüzüne bakmaya kıyamıyor. Göz evinin kapısının çivilenmesi, bakmaya kıyamamak gözünden sakınmak manasındadır. Sevgili o kadar güzeldir ki âşık onu kendi gözünden bile sakınıyor. Gözün eve benzetilmesi olağandır fakat kirpiklerin o kapının çivileri olması, mazmunu Fehîm'in üslûbuna uygun hâle getiriyor. Ayrıca bu beyitte “nur-ı nîgeh” de kişileştirilmiştir.

Oldı müjeler mîḡ-i der-i ḡâne-i dîde
Ḥabs eyledi nûr-ı nîgehüm ḡayret-i dîdâr (G 47/5)

Âşığın hasretten acı çekmesinin anlatıldığı aşağıdaki beyitte talihin yakasının nergis goncalarıyla dolması yeni bir mazmundur. Talihin yakasının olması fazla rastlanan bir mazmun değildir. Burada nergisle ilgili efsaneye de bir atıf vardır. Yakanın nergisin goncalarıyla dolması hasretin çok olduğunu anlatmak için bulunmuş bir hayâldir. Bu bütünlük içindeki her bir mazmunun yeni olduğunu görüyoruz. Âşık, sevgilinin gözünün hasretiyle gözyaşı döküyor. O gözyaşı bir pınar gibi akıyor. Pınar gibi gözyaşından nergis

bitiyor. Talih de bu nergislerden koparıp yakasına takıyor. Böylece hasret daha etkili bir şekilde ifade ediliyor. Sonuç olarak nergis mazmunu alışlagelenden daha farklı kullanılıyor.

Eylesem Һasret-i eşmüñle sirişküm rızān

Pür olur **ğonca-i nergisle girībān-ı Һazā** (G 12/3)

Aşğıdaki beyitte kayıtsızlık yiğidi atını sürünce şehrin put gibi olan güzellerini gurur atının ayaklarının izi yapıyor. Buradaki “nakş-ı pây-ı esb-i gurur” yeni bir mazmundur. Sevgilinin karşısında diğere güzellerin bir değerin olamayacağı bu mazmunla anlatılmıştır.

Bütān-ı şehri ider **nakş-ı pây-ı esb-i ğurūr**

Sürünce raħşını ol şehlevend-i istiğnā (G 9/3)

Gönlün çektiğı azaptan söz eden aşğıdaki beyitte gönül, alev denizinde semender fitratlı, pervane meşrepli garip bir balığa benzetiliyor. Gönlün aleve, semendere, pervaneye benzetilmesi divan şiirinde yaygın olarak görülür. Fakat bunların hepsinin bir arada kullanılmasına nadir olarak rastlanır. Özellikle gönlün alev denizinin balığına benzetilmesi klasik şiirimizin sebk-i Hindî’den önceki mazmunlarında pek yoktur. Burada ateş imgesinin yoğun olarak kullanılması da Hint üslubunun tesiriyle alakalıdır. Semenderin ateşte yaşaması, pervanenin kendini ateşe atması mum mazmunu etrafında gelişir. Bunların şule denizindeki bir balık gibi tasavvur edilmesiyle mazmun değışiyor.

‘Acep **māhī-i baħr-ı şu‘ledür** dil

Semender-fiṭrat u pervāne-meşreb (G 18/3)

Elmas tozunun yaralara ekilmesi acıda devamlılığa neden olur. Sebk-i Hindî’de ızdırabın geçmemesi için âşıkların yaralarına elmas ekilmesi mazmunu sık kullanılır. Eskiden tıpta elmas kırıntıları zehir olarak bilindiğinden ölmek isteyenler bunu içermiş (Pala, 2013:137). Aşğıdaki beyitte zehirli kanlı gözyaşının tesirinden dostun mahallesinin toprağının baştan başa elmas tozu olduğu anlatılıyor. Bu da gözyaşının yaraya dökülen elmas tozu gibi acı verdiğini gösteriyor. Divan şiirinde sevgilinin mahallesinin tozu sürme olarak göze çekilir. Bilinen bu mazmun beyitte değıştirilip tersine dönüştürülüyor. Normalde göze çekilmesi gereken toz, âşğın gözünden akan yaşla zehirli, etkileyici, yaralayıcı, ızdırap verici bir elmas tozuna dönüşüyor. Âşğın

ızdırabının ne denli şiddetli olduğunu göstermek için kullanılan mazmun burada kalıplaşmış şekliinden sıyrılıyor. Normalde toz, ilaç gibi göze sürme olarak çekilirken burada tam tersi durum vardır. Gözyaşının etkisiyle sevgilinin köyünün toprağı elmas tozuna dönüşüyor.

Bu gice te‘şīr-i zehr-i hūn-ı çeşmümden benüm

Süde-i elmās oldu cümle hāk-i kūy-ı dōst (G 25/7)

Güvercinin haber taşıyan ve seher vakti yanık yanık öten bir kuş olması klasik şiirde kullanılan mazmunlardandır. Bu mazmunu şair aşağıdaki beyitte farklı ve alışılmadık bir yönüyle vermiştir. Güvercinin yanık sesinden ve getirdiğı haberden aslında âşıklar etkilenir. Burada tam tersi âşığın verdiğı haberden dolayı sabah güvercininin kanadı yanıyor. Tan yerinin kızarmasının sebebi âşığın kendi yanık ahıdır. Bu da yaşanan duyguya güzel bir neden bulunduğunu gösteriyor. Tan yerinin ağarmasının sebebini âşığın kendi yanık ahıyla açıklanıyor. Sabah ateşten bir kanadı olan bir güvercine benzetiliyor. Çekilen ahların yakıcılığı sabaha gönderilmiş bir mektup olarak düşünülüyor. Bu haber ulaştığında tan yerine kızıl bir renk hâkim oluyor.

Yandı sūz-ı peyām-ı āhumdan

Āteşīn şeh-per-i hamāme-i şubḥ (G 32/1)

Rivayete göre İran’ın Sasaniyan sülalesinden adaletiyle nam salmış olan Nuşirevan sarayının kapısına bir çan astırmış, ucuna da bir zincir bağlatmıştır. Onun adaletine müracaat edenler bu zinciri çekerek çanı çalar ve onu haberdar ederlermiş. Aşağıdaki beyitte de âşığın bir adalet ve insaf beklentisi vardır. Beyitte âşık, Nuşirevan hikâyesine atıf yaparak adalete, insafa muhtaç olduğunu haber vermek istiyor. Burada şevk zinciri sallandığına göre âşığın beklediğı adalet aşk konusundaki şevktir. Sevgiliye duyulan şevk ve onun bunu insafli bir şekilde karşılması mazmunu Nuşirevan telmihinin ardına gizlenerek söyleniyor.

Ey bād-ı şabā **silsile-cünbāni-i şevḳam**

Zencīr-i ser-i zūlf-i dil-āvīze haber vir (G 67/3)

Şarabı övmek için yazılan aşağıdaki beyitte şarabın bir damlasını içenin ölüye can veren Hz. İsa gibi olacağı söyleniyor. Şarabın Hz. Meryem’in sütüne benzetilmesi klasik şiirde rastlanan bir benzetme değıldir. Burada şarabın mucizevi bir yönünün olduğı

vurgulanmak istenmiştir. Şir-i Meryem, Hz. İsa'yı beslemiş olmasından dolayı ruh ile eşdeğerdir. Hz. İsa ruhtan ibarettir. Onun için ruhulkudüs deniyor. Hz. İsa, Hz. Meryem'in sütünden beslendiği ve o ruhtan bir hisse aldığı için başkalarına can verebiliyor; ölüleri diriltebiliyor, hastaları iyileştirebiliyor. Bir mucize olarak Allah bunu ona bahşetmiştir. Burada şarabın tesirini abartılı bir şekilde aktarabilmek için mazmunda değişikliğe gidilmiştir.

Kaṭresin nūş eyleyen 'İsî-i cān-baḥş olmada

Rūḥ ile hem-māye gūyā şīr-i Meryem'dür şarāb (G 14/4)

Pervane divan şiirinde âşığı temsil eder. Mum ise sevgiliyi gösteren bir semboldür. Pervane mumun etrafında döner ve bir zaman sonra kendini onun alevine bırakır. Bu mazmun divan şiirinde yaygındır. Aşağıdaki beyitte ise baht, âşığı pervane edip mumun alevinde yakıyor, küllerini de sinek kanadının süsü yapıyor. Bahtın kötü olması, âşığı yakması yine divan şiirde görülen bir mazmundur. Fakat âşığın küllerinin sinek kanadına süs olması yenidir. Bu benzetme şairin kendi buluşudur.

Pervāne idüp yaksa da şem'e beni baḥtum

Hākisterümi zīnet-i perr-i meges eyler (G 57/4)

Hüma kuşu klasik şiirde baht, talih açıklığıyla ilgili mazmunlarda genellikle kullanılır. Aşağıdaki beyitte ise hüma sevgilinin benine benzetilerek garip bir mazmun oluşturulmuştur. Benin dudağın, kaşın kenarında olması sık rastlanan bir imgedir. Fakat bulutun kenarında huzurlu bir şekilde duran bir hüma kuşuna benzetilmesi zihinlerde yepyeni bir imaj meydana getirmiştir. Kaş, buluta; ben hümaya benzetilmiş. Kaşın kenarındaki ben, bulutun kenarındaki hüma gibi düşünülmüştür.

Hāl-i müşgīni ki yāruñ gūşe-i ebrüdedür

Bir hümādur kim kenār-ı ebrde āsüdedür (G 68/1)

Divan şiirinde dudağın şaraba, kadehe, sakiye, mezeye benzetilmesi yaygın olarak görülür. Dudağın "ahker"e benzetildiği örneklere ise fazla rastlanmaz. Aşağıdaki beyitte şarabın sıcaklığı yanağı kırmızı renge çevirse terli dudağın da üzerinde su damlaları bulunan kora benzeyeceği söyleniyor. Burada dudağın kırmızılığı kor parçasından yararlanılarak verilmiştir. Korun üzerinde su damlalarının olması tezât yoluyla mazmunun Hint üslûbuna nasıl yaklaştırıldığını gösteriyor.

Germiyyet-i mey itse ruhsāruñı táb-ālūd

Olur leb-i hūy-gerdūñ bir **ahker-i āb-ālūd** (G 43/1)

Divan şiirinde pervanelerin mumun etrafında dönmesi mazmunu sıkça işlenir. Aşağıdaki beyitte ise mumların pervanenin etrafını sarması imgesiyle bu durum tam tersine çevrilmiştir. Böyle bir pervanenin acayip olduğunu şair zaten şiirin sonunda söylüyor. Hint üslûbunda klasik mazmunların bu şekilde tam tersiyle ifade edilmesi imgelerde yadırgatmaya (defamiliarization) gidildiğini gösteriyor. Bu şekilde değişen mazmunlar genellikle bir duyguyu daha mübalağalı anlatmak için tercih ediliyor.

Cem' olurlar gird-i şem'a gerçi kim pervāneler

Şem'alar etrāfı aldı bir 'aceb pervāneyem (G 212/3)

Klâsik Türk şiirinde kâfur, beyaz rengi bakımından daha çok sevgilinin bedeni, teni, özellikle de sinesi ve gerdanı için benzetilen olarak ele alınmakta, ayrıca sevgilinin ayva tüyleri, müşk ve âşığın yaralı bağı ile birlikte kullanılmaktadır (Pala, 2013:251). Aşağıdaki beyitte gönül kafur tabiatlı ten içinde perişan olmuştur. Gönül sürekli yandığı için tabiatı semendere benzetilebilir. Rivayete göre semender sadece ateşte yaşar ateşten çıkınca ölmüş (Pala, 2013:412). Ateşte yanan semenderin kar içinde ölmesi alışıldık bir durum değildir. Bu da mazmunun değiştirildiğini gösteriyor. Mazmun değiştirilirken zıtlıklardan yararlanılmıştır. Semender ateşte yaşarken burada karın içinde öldüğü söyleniyor. Standart kullanımın dışına çıkıldığı için bu bir sapma (deviation) örneğidir. Farsçada buna kural dışına kaçış anlamına gelen "hencargürizi" denir. Kafur beyaz rengi itibariyle kara benzer ve tabiatı soğuktur. Gönül yanık yaralarına alışırken onun kafur gibi soğuk tenin içinde olması, semenderi ateşten çıkarıp karın içine koymaya benzer. Semender tabiatı gereği soğuğa alışkın olmadığı için ölür. Gönülün durumu da buna teşmil ediliyor.

Ten-i kâfūr-ı tab'umda ⁷⁴gönül pejmürde olmuşdur

Semenderdür ki **ebr-i berf** içinde mürde olmuşdur (G 76/1)

Klasik şiirde âşıkların ızdıraptan dolayı ettikleri ah göğün en üst katlarına bile ulaşırdı. Hatta bu bu ahlar o kadar tesirlidir ki göğü tutuşturdukları bile görülür. Bu yaygın klasik mazmun aşağıdaki beyitte yine tam zıddını ifade edecek bir şekilde kullanılarak

⁷⁴ *kâfūr-ı tab'umda*: Ü.

yadırgatmaya (defamiliarization) gidilmiştir. Burada çekilen ah göge ulaşmak bir yana gönülden dudağa bile ulaşamıyor. Beyitte âşığın ah edecek bir dermanın bile bulunmadığı anlatılmak isteniyor. Nasıl ki ahın göge ulaşması, orayı yakması mübalağa ise gönülden dudağa bile ulaşamaması da tersinden yapılmış bir mübalağadır. Sermayesi ah olan âşığın buna bile takati kalmamıştır. Eskiden gizlice saray, kale vb. korunaklı yüksek mekânlara girmek isteyenler tırmanmak için yukarıya kement atarlardı. Âşık da derdini anlatmak için ahını bir kement gibi kullanıp arşa çıkardı. Fakat burada kemend-i ahla göge çıkmak bir yana ah, dermansızlıktan dudağa bile yetişemiyor. Bu da bilinen bir mazmunun yabancılaştırıldığını gösteriyor.

Ža‘îfem ƙaşr-ı ‘arşa gerçi ğâyet râh kûtehdür

Derūnumdan lebe yetmez kemend-i âh kûtehdür (G 96/1)

Klasik şiirde güneş sevgilinin yüzünün parlaklığı, ışık saçması, yakıcı olması gibi yönleriyle mazmunlarda geçer. Mum ise yine aşk, parlaklık, ışık, etrafında pervanelerin dönmesi gibi yönleriyle hayâllere konu olur. Bu iki mazmun aşağıdaki şiirde farklı çağrışımları ifade için kullanılmıştır. İlk dizede, öyle değişik bir güneşiz ki ışığımız âlemi karanlıklara boğar, denerek tezât yoluyla imge farklılaştırılıyor. Yine devamında öyle bir mumuz ki alevimiz bizim pervanemizdir, denerek mazmunlar garip, alışılmadık bir şekilde kullanılmıştır.

Özge ħurşîdüz žiyāmuz ‘âlemi târik ider

Ŧurfa ŧem‘üz ŧu‘lemüzdür hem yine pervānemüz (G 124/2)

Aşağıdaki beyitte Fehîm, hakkını arayan kişi o gurur sarhoşu padişaha sunmak için yazı yazsa, yazdıkları korkudan su gibi kâğıdın arkasına kaçar, derken oldukça özgün ve etkileyici bir mazmun ortaya koymuştur. Mürekkebin kâğıdın ardına geçmesi korku gibi nedene bağlanarak hüsn-i talil yoluyla yeni bir hayâl unsuru şiire taşınmıştır.

Ħavf ile âbveŧ ider ħaŧ pes-i kâĝıda ğürîz

Sunmaĝa yazsa dādger ol ŧeh-i ĝirre-meste ħaŧ (G 148/2)

Şair, aşağıdaki beyitte âşık için kullanılan bülbül ve pervane kelimelerini bir arada zikrederek yeniliğe gitmiştir. Divan şiirinde pervane tabiatlı bülbül gibi bir kullanım yoktur. Aynı kavramı karşılayan mazmunlardan birini diğzerinin sıfatı yapmak gibi bir

kullanım klasik şiirde pek görülen bir durum değildir. Bülbül gülşende, pervane alev in etrafında olur. Burada ise pervane tabiatlı bülbül için alev, gül bahçesi olmuştur. Görüldüğü gibi bir mazmun alanıyla ilgili kavramlar diğer mazmunla mezcedilerek şiir çağrışım açısından zenginleştirilmiştir. Bir sonraki beyitte bülbül güle pervane, pervane de muma bülbül oldu, denerek benzer bir değişim ortaya konmuştur.

Gonca-i âteş-nesîmüz âb düşmendür bize

Bülbül-i pervâne-ṭab‘uz şu‘le gülşendür bize (G 273/1)

Güle pervâne bülbül şem‘a bülbül oldu pervâne

Bir itdi ikisin ‘aks-i ruḥ-ı cānâne gülşende (G 260/6)

Devlet kuşu, talih kuşu olarak bilinen Hüma göklerde uçunca gölgesi kimin başına düşerse o kişi ilerde padişah olurmuş. Bu kuş edebiyatımızda refah, kudret ve mutluluğa giden bir baht açıklığının sembolü olarak anılır. Hüma, divan şiirindeki sevgiliyi andırır. Sevgili de hangi âşığına iltifat ederse o, devlete ermiş olur (Pala, 2013:216). Aşağıdaki beyitte sevgilinin külâhındaki kanadın gölgesi söylenerek üstü kapalı olarak Hüma kastedilmiştir. Sevgiliye kavuşmak âşık için en büyük mutluluk ve baht açıklığıdır. Bunun için gönlün sevgilinin yolunun toprağında olması gerekiyor. Onun külâhının gölgesi bile âşığın üzerine düşse talihi yaver gider.

Olduḡça sâye-efgen **perr-i külâh-ı** dilber

Vuşlat dilersen ey dil ol ḡāk-i rāh-ı dilber (G 50/1)

İnci, sedefin yağmur damlasını yutmasıyla oluşur. Damla önce sıvı hâldeyken belli bir süre sonra katılaşıp inciye dönüşür. Aşağıdaki beyitte inci aslına döndürülerek mazmun değiştirilmiştir. Burada sıcaklığın tesiriyle inci suya dönüşüyor. Bir olguyu mübalağalı bir yolla anlatmak için mazmun değiştirilmiştir. Diğer beyitte de aynı durum söz konusudur. Burada da alev tekrar çöp hâline dönüşüyor. İncelediğimiz iki beyitte de bir şey aslına inkılap edilerek mazmun değiştiriliyor.

Öyle te‘şîr-i güdâz itdi sirâyet dehre kim

Oldı deryâda yine tekrâr ḡatre dürr-i âb (K 5/16)

Kâfûr-mizâc itdi beni baḡt o ḡadar kim

Feyz-i nefesüm şu‘leyi tekrâr ḡas eyler (G 57/3)

Fehîm Dîvânî'nda orijinal birçok mazmun kullanılmıştır. Yukarıda mazmunlarda yaşanan değişiklikler gösterildi. Divanda mazmunlarla ilgili yenilikler çok yoğun bir şekilde görülmektedir. Aşağıda bu yenilikleri barındıran beyitlerden bazılarının referansı verildi. (G 19/4), (G 48/3), (G 29/6), (G 53/1), (G 53/4), (G 54/6), (G 57/5), (G 12/2), (G 6/4), (G 12/6), (G 1/5), (G 9/1), (G 57/1), (G 83/5), (G 15/2), (G 38/6), (G 8/3), (G 22/4), (G 30/3), (G 20/3), (G 32/3), (G 35/4), (G 48/5), (G 47/1), (G 54/6), (G 57/6), (G 47/6), (G 55/4) (G 63/2), (G 25/5), (G 65/6), (G 56/1), (G 15/3), (G 38/9), (G 47/2) (G 42/2) (G 54/4) (G 5/1), (G 18/2), (G 22/4), (G 154/4), (G 70/2), (G 49/4), (G 68/6), (G 69/7), (G 73/2), (G 73/5), (G 74/7), (G 73/7), (G 75/3), (G 74/4), (G 75/6), (G 74/5), (G 76/3), (G 77/10), (G 76/4), (G 81/4), (G 77/7), (G 84/3), (G 84/4), (G 86/2), (G 87/1), (G 86/5), (G 87/3), (G 86/6), (G 88/2), (G 86/7), (G 88/5) (G 89/2), (G 93/3), (G 89/6), (G 94/2), (G 89/7), (G 90/1), (G 96/2), (G 96/3), (G 98/3), (G 97/5), (G 99/1), (G 97/6), (G 99/4), (G 98/1), (G 100/7), (G 100/9), (G 103/3), (G 100/11), (G 103/4), (G 101/5), (G 105/1), (G 103/1), (G 105/6), (G 106/1), (G 108/2), (G 106/4), (G 108/3), (G 106/6), (G 109/2), (G 106/10), (G 109/3), (G 109/4), (G 115/2), (G 109/5), (G 116/6), (G 110/2), (G 117/2), (G 114/2), (G 117/5), (G 120/4), (G 126/2), (G 120/7), (G 126/), (G 122/5), (G 127/3), (G 128/1), (G 128/4), (G 131/2), (G 128/6), (G 132/1), (G 128/7), (G 132/2), (G 129/3), (G 134/4), (G 135/1), (G 137/1), (G 136/2), (G 137/2), (G 136/4), (G 137/3), (G 136/5), (G 137/4), (G 138/3), (G 142/), (G 139/3), (G 142/3), (G 141/3), (G 143/1), (G 143/2), (G 144/10), (G 143/3), (G 144/11), (G 144/6), (G 145/7), (G 144/7), (G 150/2), (G 157/1), (G 150/3), (G 157/2), (G 153/1), (G 157/4), (G 153/4), (G 158/3), (G 159/4), (G 186/3), (G 163/3), (G 192/3), (G 174/2), (G 193/1), (G 177/4), (G 194/6), (G 195/3), (G 197/8), (G 196/3), (G 202/), (G 196/4), (G 204/4), (G 197/1), (G 204/6), (G 205/3), (G 210/3), (G 206/6), (G 211/2), (G 206/7), (G 211/4), (G 207/3), (G 216/6), (G 218/7), (G 217/6), (G 219/4), (G 218/2), (G 220/3), (G 218/4), (G 221/3), (G 223/3), (G 225/1), (G 223/5), (G 225/2), (G 224/3), (G 225/4), (G 224/4), (G 227/1), (G 228/4), (G 231/12), (G 230/3), (G 235/4), (G 230/5), (G 238/3), (G 231/11), (G 238/4), (G 238/5), (G 246/4), (G 240/3), (G 248/3), (G 241/3), (G 250/1), (G 243/8), (G 253/3), (G 253/4), (G 258/5), (G 256/2), (G 260/1), (G 257/4), (G 260/2), (G 258/4), (G 260/8), (G 261/4), (G 266/4), (G 274/1), (G 268/5), (G 274/2), (G 269/4), (G 274/3), (G 274/4), (G 278/2), (G 274/5), (G 279/1), (G 276/3), (G 280/2), (G 277/1), (G 280/3), (G 280/5), (G 284/1), (G 281/2), (G 285/2), (G 282/1), (G 285/3), (G 283/7), (G 285/4), (G 285/5), (G 289/2), (G 286/3),

(G 289/5), (G 286/6), (G 291/1), (G 288/4), (G 291/4), (G 293/2), (G 65/2), (G 293/3), (G 77/4), (G 182/8), (G 93/6), (G 260/9), (G 97/3), (G 97/4), (G 215/7), (G 292/6), (G 138/2), (G 176/1), (G 43/2), (G 217/4), (G 257/1), (G 112/5), (G 244/2), (G 115/6), (G 151/3), (G 117/4), (G 106/11), (G 126/5), (G 132/8), (G 159/3), (G 140/2), (G 159/6), (G 140/3), (G 160/5), (G 152/4), (G 161/6), (G 162/2), (G 168/5), (G 162/3), (G 172/3), (G 162/4), (G 173/2), (G 166/2), (G 175/2), (G 175/7), (G 177/7), (G 176/2), (G 180/2), (G 177/4), (G 180/3), (G 177/5), (G 180/4), (G 181/1), (G 182/6), (G 181/3), (G 183/3), (G 181/4), (G 183/5), (G 182/4), (G 186/2), (G 187/1), (G 195/6), (G 194/2), (G 196/2), (G 195/2), (G 198/6), (G 195/5), (G 199/6), (G 203/7), (G 210/7), (G 204/3), (G 211/2), (G 206/5), (G 211/5), (G 206/9), (G 211/6), (G 213/2), (G 217/5), (G 214/5), (G 218/6), (G 215/1), (G 222/5), (G 216/7), (G 226/3), (G 227/4), (G 247/1), (G 229/2), (G 247/2), (G 230/4), (G 247/6), (G 235/6), (G 249/4), (G 249/6), (G 259/5), (G 254/3), (G 260/4), (G 257/3), (G 260/5), (G 257/6), (G 267/2), (G 271/6), (G 267/9), (G 272/5), (G 268/6), (G 281/4), (G 271/1), (G 288/1), (G 289/1), (G 291/2), (G 289/6), (G 293/5), (G 289/7), (K 2/36), (G 290/1), (G 96/4), (K 1/1), (K 1/34), (K 1/4), (K 2/2), (K 1/8), (K 2/6), (K 1/16), (K 2/22), (K 2/23), (K 2/48), (K 2/38), (K 3/2), (K 2/42), (K 5/4), (K 2/43), (K 5/5), (K 1/12), (K 5/8), (K 3/4), (K 5/10), (K 5/11), (K 5/48), (K 5/12), (K 5/50), (K 5/14), (K 6/3), (K 5/46), (K 7/1), (K 7/7), (K 7/49), (K 7/), (K 8/14), (K 7/22), (K 10/4), (K 7/24), (K 10/), (K 9/13), (K 10/24), (K 9/13), (K 10/24), (K 9/14), (K 13/9), (K 14/19), (K 2/21), (K 2/39), (K 14/42), (K 2/40), (K 2/19), (K 3/8), (K 3/12), (K 15/32), (K 15/5), (K 15/33), (K 15/6), (K 16/9), (K 15/25), (K 16/10), (K 17/1), (K 17/22), (K 17/11), (K 17/), (K 17/24), (K 17/12), (K 17/28), (K 17/29), (K 17/13), (K 17/30), (K 17/32), (K 17/68), (K 17/70), (K 17/52), (K 17/71), (K 17/72), (K 17/59), (K 17/84), (K 17/85), (K 5/2), (K 17/92), (K 5/3), (K 17/94), (K 5/7), (K 4/24), (K 5/13), (TCB 1/1-10), (TCB 1/5-2), (TCB 1/2-6), (TCB 1/5-4), (TCB 1/3-8), (TCB 1/3-9), (TCB 1/5-5), (TCB 1/5-1), (TCB 1/5-8), (TCB 1/5-9), (TCB 1/5-11), (TCB 1/7-4), (TCB 1/6-3), (TCB 1/6-4), (TCB 1/8-3), (TCB 1/6-8), (TCB 1/8-4), (TCB 1/6-11), (TCB 1/11-6), (TKB 2/2-3), (TKB 2/6-6), (TKB 2/4-4), (TKB 3/3-10), (TKB 2/5-4), (TKB 3/6-6), (TKB 2/6-5), (TKB 3/7-3), (T 3/4-2), (KT 6/6), (K 2/4), (KT 7/2), (KT 5/2), (KT 7/3), (KT 5/5), (KT 8/10), (KT 8/11), (R 21), (KT 15/2), (R 25), (R 9), (R 28), (R14), (R 29), (R 31), (R 47), (R 33), (R 50), (R 36), (R 55), (R 42), (R 56), (K 5/43), (K 5/43), (K 5/37), (K 5/44), (K 5/38), (K 2/4), (K 5/41),

(G 236/6), (K 1/45), (K 15/22), (G 3/3), (K 17/50), (K 4/13), (TKB 1/7-12), (K 14/23), (TKB 1/8-4), (G 102/2), (G 126/1), (G 137/5)...

Hint üslûbunu benimseyen sanatçılar mazmunlarda değişime gitmişlerdir. Mazmunlar genellikle bir duyguyu, durumu daha mübalağalı bir şekilde anlatmak için değiştirilmiştir. Mazmun değiştirirken ortaya çıkan başka bir durum ise tezâttir. Klasik bir mazmun değiştirilirken onun zıddı olan tasarıya başvurulmuştur. Böylece mübalağa ve tezât yoluyla okuyucuyu şaşırtacak, hayrette bırakacak bir anlam elde edilmeye çalışılmıştır. Çünkü bir şey alışılmış olanın dışına çıkarıldığında yaşanacak ilk duygu hayrettir. Fehîm Dîvânı'nda bu yolla orijinal mazmunlar ve hayâller yakalanmıştır.

2.3. Çeşitlenen/Zenginleşen Çağrışımlar

2.3.3. Kinâye

Sözlükte gizlemek olan kinâye bir sözün gerçek anlamının anlaşılmasına bir engel bulunmama ile birlikte gerçek anlamının dışında kullanılmasıdır. Kinâyeli olan söze *meknî bih* bunun delalet ettiği manaya *meknî anh* denir. Kinâye vasıtaları çok olduğunda tariz, telvih, remz, ima, işaret gibi kısımlara ayrılır (Akın, 2016: 98).

Sekkâkî, kinâyeyi önce dörde ayırır. Bunlar “ta’rîz”, “telvîh”, “remiz”, “îmâ ve işâret”tir. Daha sonra kinâyeyi “matlub”una göre üçe ayırır. Bunlar, mevsufun talep edildiği kinâye, sıfatın talep edildiği kinâye (karîb ve baîd) ve sıfatın mevsufla beraber söylenildiği kinâyedir (Coşkun, 2008: 65, Bulut, 2015: 271-275).

Kinâye tarzındaki çok anlamlılık konusuna gelince; bu konuda Hint üslûbu şairlerimiz, özellikle deyim şeklinde olan kinâyeli anlatımları tercih etmişlerdir. Deyimler konusunda asıl dikkat edilmesi gereken nokta şairlerin deyimleri hem gerçek hem mecaz anlamlarıyla kullanmış olmalarıdır (Babacan, 2012: 276).

Kinâyeli sözlerde kullanılan sözün mecaz anlamı (mekn-i anh) aslında günlük dilde daha yaygın bir şekilde bilinir. Bu da deyimlerle yapılan kinâyelerde anlamın daha açık olduğunu gösterir. Mesela aşağıda geçen “kulak asmamak” deyiminin (K 6/17) önem vermemek, aldırılmamak, dinlememek olan mecazî anlamı, kulağına bir şey asmak anlamından daha önce zihinlerde canlanır. Bu beyitte ana duygu çok söz söylemenin sözün değerini düşürmesidir. Bunu şair gerçek hayattan aldığı inci mazmunuyla anlatmıştır. İnci değerli bir mücevherdir. Ama çok bulunursa, herkesin ulaşabileceği

kadar değersiz olursa muteber olmayacağı söylenmiştir. Söz de inci gibidir, çok söylenirse kıymetten düşer. İnciler genellikle kulağa asılır/takılır. Söz için kulak/işitme önemlidir. İnsan önem verdiği, beğendiği sözlere kulak asar. Çok duyduğu, sıradan sözlere ise kulak asmaz/dinlemez. Şair, burada söz ve inci arasındaki paralel ilişkiyi kinâye sanatına başvurarak estetik bir şekilde dile getirmiştir. Sebk-i Hindî şairleri deyimleri özellikle bu iki anlamlılığın sağladığı estetik değere ulaşmak için kullanır. Ayağı yere basmamak (K 8/31) deyimini için de aynı durum geçerlidir. Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden biri olan halk diline ait ögelerin kullanılması, kinâyeli deyimlerin tercih edilmesiyle Fehîm Dîvânı'nda daha da belirginleşmiştir.

Ey dil yeter sözdür güher çoğ olsa olmaz mu'teber

Kimse **kulağ aşmaz** eger olsa sözün dürr-i yetim (K 6/17)

Ayağı yer mi başar mâlik olsa âdem eger

Bir esb-i rehber ü çâlâk ü deşt-peymâya (K 8/31)

Aşağıdaki beyitlerde geçen “pâmâl itmek” (G 197/3) meknî bihtir, ayaklar altına almak, hakir ve perîşan etmek anlamı ise meknî anhtır. Bir sonraki beyitte geçen “pâyına düşmek” (G 198/2) deyiminde de benzer bir kinâye vardır. “Yüzüne kimse bakmaz” (G 202/2), “kana girmek” (G 260/2), “çeşmüme âlem görünmez” (G 210/2), “baş eğmek” (G 283/6), “gözünü açmak” (G 292/3), “hâk itse” (G 23/5), “kendini bende çekmek” (G 101/3), “el yumak” (G 235/1), “sine germek” (G 169/4), “taht ve tacdan geçmek” (G 228/1), “ser vermek” (G 102/5), “meyli olmak” (G 285/1), “yüz sürmek” (K 8/15) deyimlerinde de kinâye yapılmıştır.

Destâr-ı kebûdın felekün **itmege pâmâl**

Mevkûf-ı kemîn neşve-i peymâne-i 'aşşam (G 197/3)

Giryeyle idüp cüyveş ol servi der-âgüş

Pâyına düşüp güşe-i dâmâna şarılsam (G 198/2)

Bu rüvâluğla ger âyîne-yi 'âlem-nümâ olsam

Yüzüme kimse bakmaz şuretümden 'âr ider 'âlem (G 202/2)

Gül āğuŝte-be-hûn u lâle dāğ oldu şeh-i hâver
Çeküp şemşîr-i âteş-tâb **girdi kıana** gülşende (G 260/2)

Ruħlerüñ görsem eger zulmet baña ħurŝîd olur
Çeşmüme '**âlem görünmez** âfitâbuñ görmesem (G 210/2)

Ayağ-ı mâh-ı gerdüna **baş egmem** tâ sebûâsâ
Perestîşkâr-ı mihr-i sâğar-ı gerdânuñam sâķî (G 283/6)

H' âb-ı 'ademden **açdı gözün** ħastegân-ı ħâk
Baħt-ı 'anüdum olmaya bîdâr tâ-be-key (G 292/3)

Ĥâk itse maħabbet ĝam-ı ħüsniyle o mâhuñ
Yâ Rab bu ten-i sebzümi bir mihr-i giyâh it (G 23/5)

Nice ħurtulmağ olur diller anuñ ħaydından
Kendüyi dahı çeker bende 'aceb kâküldür (G 101/3)

Çün nûr-ı dîdesi seferî oldu Nîl'den
Ya'ķüb-ı ħasta **el yudı** çeşm-i 'alîlden (G 235/1)

Sîne gerüp ĝamzeden zaħm niyâz eyleme
Çeşm-i siyeh-mestdür el-ħazer eyler helâk (G 169/4)

Sulţân-ı mihr gibi **geçüp taħt u tâcdan**
Oldum ħalâs keŝmekeŝ-i ihtiyâcdan (G 228/1)

Ser ver ki serin verdigiçün şem'-i küleh-dâr
Maħbûs-ı ser-â-perde-i fânûs degüldür (G 102/5)

Meger oldu pây-ı yâra gözümüñ revâne seyli
Ki **o naħl-i işve-bâzuñ** dil-i zâra var meyli (G 285/1)

Müdüam çarħda destûr-ı seyr içün Keyvân
Yüzün gözün sürer ol sûr-ı âsumân-sâya (K 8/15)

Aşağıdaki beyitlerde geçen deyimlerde Farsça birleşik yapılarla kinâye yapılmıştır.
"Rû-mâl itmek" (G 65/2) gerçek anlamıyla yüz sürmek anlamına gelirken mecaz olarak

saygı ve sevgiden birinin huzurunda yere kapanmak anlamına gelir. “Çihre-sây” (K 1/17) birleşik yapısında da benzer bir durum vardır. “Ukde-güşâyende” (G 105/6) gerçek anlamıyla düğüm çözen anlamına gelir, mecaz olarak ise zorlukları halleden anlamını taşır. “Güşâde-dest” (K 8/33) temel anlamıyla el açmak manasına gelir, mecaz olarak dua etmek anlamındadır.

Dil oldı silsile-zād-ı ḥarīm-i zūlf-i dirāz

İderse pâyına **rū-māl** dā‘imā zencīr (G 65/2)

Çihre-sây-ı ḥāk-i dergāhuñ olaldan mihr ü meh

Her biri feyziyle eyler ḥāki gevher rüz u şeb (K 1/17)

Sākī ḳadeḥ şun baña ki mevce-i rüyı

‘Ukde-güşâyende-i ḥuṭūṭ-ı cebīndür (G 105/6)

Nihāl-i nazma du‘ādur çü āferīn efsūn

Güşâde-dest olasın sen daḥı bu ma‘nāya (K 8/33)

Aşağıdaki beyitte bulunan “nakş-ı ber-âb” (G 235/3) ifadesi günümüzde su üzerine yazı yazmak anlamını taşır, bunun mecaz anlamı fayda sağlamayan bir iş yapmaktır. Beyitte âşığın cennet hayali kurmadığı anlatılmak istenmiştir. Cenneti hayal etmek âşık için su üzerine yazı yazmaya benzer. Kinâyenin Farsça bir tamlamayla yapılması Fehîm’in Türkçe deyimleri Farsça bazı yapılar içinde aktardığını gösteriyor. “Âşüfte-destar” (G 165/5), “sarığı bozulmuş” temel anlamındadır, mecaz olarak ise kendinden geçip perîşan olmuş anlamını taşır. “Sîr-çeşm” (G 206/5) tokgöz anlamına gelir. Burada gerçek anlam, kabarcığın içinin havayla dolması; mecaz anlam ise gözü doymuş olmaktır.

Kevşer ḥayāli ‘āşıḳa **nakş-ı ber-ābdur**

Ḳıldıḳ tehī ḥabāb-ı dili Selsebīl'den (G 235/3)

Şehr-i mesti vü cünün-ı ‘aşḳı seyr itdüm Fehīm

Bir ‘aded **āşüfte-destār** u **dimāğ-āşüfte** yok (G 165/5)

Olmadum **sîr-çeşm** mişl-i ḥabāb

Ṭıfl-ı maḥrūm-ı **zād-ı pîr**⁷⁵ benem (G 206/5)

⁷⁵ zād mîr: Ü.

Fehîm'in sözlerinin güzelliği ve özgünlüğünün açıkça görüldüğü aşağıdaki beyitte "süfte" (G 171/5) sözcüğü hem gerçek hem mecaz anlama gelebilecek şekilde kullanılmıştır. Delinmemiş inciler el değmemiş, işlenmemiş incilerdir. Delinmiş olanlar ise işlenmiştir. Bunu söz için düşündüğümüzde duyulmamış sözler, delinmemiş inci gibidir. Herkesin bildiği mefhumlar ise delinmiş, işlenmiş incilere benzer.

Hemvâre Fehîmâ'nuñ manzûm olur elfâzı

Âyâ güher-i tab'ı hep **süfte** midür bilsek (G 171/5)

Sebk-i Hindî'nin yenilik arayışını yansıtan aşağıdaki beyitte, güneş gibi sararmış, yeni doğan ay gibi zayıf olan âşğın dermansızlıktan yataktan çıkamadığı, başını yastıktan kaldıramadığı verilmek istenen asıl duygudur. Burada geçen "bâlin ü bister etmek" deyiminde kinâye vardır. Hz. İsa'nın göğe yükselmesi olayına telmih yapılmıştır. Onun gökyüzünü yatak ve yastık etmesiyle orayı mesken tutması anlatılmak istenmiştir.

Mihr ü mâh-ı nev gibi zerd ü nizâr-ı 'aşğ olan

Çarhı 'İsîveş **ider bâlîn ü bister** rûz u şeb (K 1/8)

Aşağıdaki beyitte "Biz aciziz, bizden boş yere eteğini çekme." demek istenmektedir. Çünkü sabaha karşı mumun üst tarafı yanmış olur ve dibi kısa kalır ki şair onu ele ve o hâlde uzanan fitilini de parmağa benzetir. Elin kısalığını acizlikten kinâye etmiştir (Ahmet Cevdet Paşa, 2017: 30).

Şabâha kalma **şem'iz Yûsufâsâ**⁷⁶ olma dâmen-keş

Bizüm engüştümüzden destümüz ey mâh kûtehdür (G 96/3)

Fehîm Dîvânı'nda kinâyeler daha çok deyimlerle yapılmıştır. Bu deyimler bazen Türkçe kelimelerle yapılmakla birlikte Farsça kelimelere Türkçe yardımcı eylemler getirmek suretiyle de kullanılmıştır. Bunun yanında Türkçede karşılığı bulunan deyimler Farsça birleşik yapılar tercih edilerek kinâye anlamı sağlanmıştır. Kinâyelerin tercih edilmesi dilin yer yer halk diline yaklaşmasının yolunu açmıştır.

⁷⁶ şem 'i Yûsufâsâ: Ü.

2.3.4. Tevriye

Lügat anlamı bir haberi gizleyerek bir başka söz ve haberi öne çıkarmak olan tevriye, şiir ve düz yazıda yakın ve uzak anlamı bulunan bir lafzın zihne hemen gelen yakın anlamını değil uzak anlamını kastetmektir (Saraç, 2013: 207). Tevriye sanatının sağladığı çok anlamlılık sözün çağrışım zenginliğini arttırdığı için sebk-i Hindî şairleri tarafından da kullanılmıştır. Fakat bu sanat sebk-i Hindî'ye özgü değildir. Eski edebiyatımızda kullanılmıştır.

Aşağıdaki beyitte âşğın gönlünün yanması verilmek istenen temel duygudur. Âşık gece boyunca acı çeker, sabahın aydınlığıyla bu acı biraz hafifler. Fakat burada sabahın kaleminin siyahlığı gönül dumanı olduğundan âşık için gün ağarmayacaktır. Sabah vaktinde gökyüzünde güneş doğmadan önce birbirinden ayrılan bir beyazlık, siyahlık oluşur. Bu, güneşin doğacağı habercisidir. Beyaza çıkmak burada günün ağarması ve karalanmış bir müsveddeyi temize çekmek anlamındadır. Bu iki anlam da kastedildiği için tevriye beyitte kullanılmıştır.

Dūd-ı dildür siyeh-i hāme-i şubh

Nice çıksun **beyāza** nāme-i şubh (G 32/1)

Zahîr (ö.598/1201) İranlı meşhur kaside şairidir. Aşağıdaki beyitte Fehîm, devrinin Zahîr'i olduğunu anlatmak istemiştir. Kendi dönemindeki şiirin yetersizliğini acizlik vadisine benzetmiştir. Bu acizlik vadisinde şair olarak bir tek kendisinin bulunduğunu anlatmıştır. Burada Zahîr sözü tevriyeli kullanılmıştır. Zahîr, “muin, muavin, destekleyici” anlamındadır.

Husrevān-ı cihān-ı nazma bugün

Vādi-i 'aczde **Zahîr** benem (G 206/12)

Havâ/hevâ kelimesinin divan şiirinde tevriyeli kullanımları yaygındır. Gönülün kırılmaya alışkın olması duygusunun verilmeye çalışıldığı aşağıdaki beyitte “havâ” kelimesi tevriyelidir. Burada birinci anlam, kabarcığın içindeki havadır. Kabarcıklar kısa sürede patlar, sonra yeni kabarcıklar vücuda gelir. Havâ kelimesinin ikinci anlamı ise arzudur. Gönül ne kadar kırılrsa da sevgiliye duyduğu arzudan dolayı kendine çabuk gelir.

Biñ űikest olsa **havāsından** olur yine dūrüst

Oldı gūyā ki ḥabāb-ı mey-i ğam űīűe-i dil (G 187/3)

Divan űiirinde mahlaslar genellikle tevriyeli kullanılır. Buna Fehîm Dîvânı'nda da sıkça rastlarız. Fehîm aűağıdaki beyitte hem kendi mahlasını hem de bu mahlasın fehmeyleyen/anlayan manasını dūűündürecek űekilde kullanmıűtır.

Hikmetüñ fehm eylemez ṭab'-ı **selîmi**⁷⁷ olmayan

Lāzım oldı hem ḥakîm ü hem **Fehîm** olmak bana (G 5/5)

Ayak kelimesi de hem vücudun bir uzvu hem kadeh manalarında tevriyeli olarak divan űiirinde sıkça geçen bir mazmundur. Aűağıdaki üç beyitte de (G 252/2), (G 283/6), (G 286/2) bu mazmun yer almaktadır.

Sākî lebüñ ḥayāline bir cām űundı kim

Gelmez o bādenüñ mey-i Kevser **ayağına** (G 252/2)

Ayağ-ı mäh-ı gerdūna baű egmem tā sebūāsā

Perestiűkār-ı mihr-i sāğar-ı gerdānuñam sākî (G 283/6)

Felekde rūḥveű ey dil Mesîḥ'e hem-dem ol

Zemînde **mihr** ile sūrdüñ **ayağ** yetmez mi (G 286/2)

Müzik makamlarının tevriyeli kullanımını alıűıldık bir durumdur. Aűağıdaki beyitte geçen “űehnāz” kelimesi bu açından tevriyelidir. Burada hem naz etmek hem űehnāz makamında müzik söylemek/çalmak manalarında kullanılmıűtır.

Ol űūḥ sāzkār olalı mevlevîlere

Ben bînevā-yı aşķına **űehnāza** baűladı (G 275/4)

Fehîm Dîvânı'ndaki (G 80/6), (G 93/4), (G 174/4), (G 168/1), (G 201/3), (G 6/3), (K 4/29), (G 81/7) beyitlerinde de tevriyeli kullanımlar vardır.

Tevriye sanatı divan űiirinde yaygın kullanılan sanatlardan biridir. Fehîm Dîvânı'nda da bu sanatın kullanıldığını görüyoruz ve bu tevriyeler klasik olandan çok da farklı deęildir. űair çağrıűım zenginlięini saęlamak için bu sanatı yer yer tercih etmiűtir.

⁷⁷ *selim*: Ü.

2.3.5. İham-ı Tenâsüp

Bir ibarede bulunan kelimelerden birisinin veya birden fazlasının tenâsüp ilişkisine kastedilmeyen anlamıyla katılmasıdır (Saraç 2013: 160). İham-ı tenâsüp sadece sebk-i Hindî'nin bir özelliği olmayıp divan şiirinde şairlerin hüner göstermek için başvurdukları bir sanattır. Şairler söz oyunlarına başvururken ihâm-ı tenâsüp sanatından yararlanmışlardır.

Aşağıdaki beyitte âşığın “Leylî'ye huffâş” olduğu ve “leylî”nin “gece” anlamı, “Şîrîn'e meges” olduğu söylenirken de “şîrîn”in “tatlı” anlamı kastedilmiştir. Fakat ilk dizede geçen Kays ve Ferhad isimleri bu kelimeleri onların maşukları şeklinde algılamamızı da sağlar. Burada zamanın/dünyanın bozukluğu anlatılmak istenmiştir.

Ki tab'-ı bü'l-heveslerdür bu dehrûn Kays u Ferhâd'ı

Ki olmuş Leylî'ye huffâş u Şîrîn'e meges 'âşık (G 164/2)

Aşağıda “müşteri” kelimesi “mihir” ile birlikte gezegen (Jüpiter) anlamında kullanılmıştır. Fakat diğer beyitte “bî-kıymet”, “harîdâr” kelimelerinin “alıcı” anlamına da geldiğini görüyoruz.

Cüş eylemese Müşteri ol mihre ne nokşân

Bî-kıymet olan cins-i harîdârı ne bilsün (K 4/29)

Fehîm Dîvânî'nda ihâm-ı tenâsüp örneklerine yer yer rastlanmaktadır. Bunlar şiiri farklı okumalara açtığı için Hint üslûbu şairleri tarafından da kullanılmıştır. Fakat bu sanat bu üslûbun şairlerine özgü değildir. Divan şairlerinin birçoğu da şiirdeki estetik yönü arttırmak için ihâm-ı tenâsüpten yararlanmışlardır.

2.3.6. İham-ı Tezât

İki anlamı bulunan bir kelimenin cümlede kastedilmeyen uzak anlamı ile bir başka kelime arasında zıtlık/karşıtlık ilgisi kurulmasıdır (Saraç, 2013: 164). İham-ı tezât sanatı divan şiirinde şairlerin seyrek tercih ettiği bir sanattır. Bu sanatı sebk-i Hindî şairleri de bazen şiire çağrışım zenginliği katmak için kullanmışlardır. Fehîm Dîvânî'nda ise ihâm-ı tezât nadiren geçmektedir.

Aşağıdaki beyitte geçen “mükedder” kelimesi kederli anlamının yanında bulanık anlamı da verdiği için ikinci dizede geçen “saf” kelimesinin zıddıdır (Karagöl, 2017:117).

Şoĥbetũnden dil **mũkedder** cãn gũrĩzãndur senũn

Ãyĩne řãf olsa ey řofĩ řafãdan kim şaçar (G 46/6)

2.3.7. Telmih

Lugat anlamı bir şeye kısaca, göz ucuyla bakmak demek olan telmih, bir söz içerisinde kıssaya, efsaneye, tarihi hadiseye veya bir ayete, hadise, meşhur bir darb-ı mesele, bir inanışa işaret etmektir (Saraç, 2013: 282). Telmih ile sözü uzatmaya gerek kalmadan ifade, “Ârif olana sadece işaret yeter” (el-ârifũ tekfihĩ’l-iřãre) kabilinden bilinen ve değerli olan bir hususa işaret edilerek mana kuvvetlendirilir (Durmuş 2011: 407).

Telmih ile bir düşünce veya bir hayal, o anlam için konulmuş sözcüklerle doğrudan değil, dolaylı olarak ona işaret eden sözcüklerle ifade edilmeye çalışır. Bu durumda zihin o anlama intikal ederken başka çağrışımlara yol açar, hatta bazen metin sahibinin kastetmediği anlamları da hatırlatır; metin bu yolla zenginleşir, metni yorumlayanın zihninde yeni duygu ve düşünceler uyanır. Dolayısıyla telmih yoğun söz söylemenin bir yoludur (Saraç, 2013: 282).

Saraç’ın dile getirdiği çağrışım ve yoğun söz söyleme yolu telmihi metinlerarasılık kavramına yaklaştırmaktadır. Çünkü çağrışımlar çoğunlukla başka metinleri ve hikâyeleri akla getirmekte ve onlara telmihte bulunulmasını sağlamaktadır. Metinlerarasılık diğer edebî kavramlar gibi birden fazla anlama sahip olduğundan farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Önceki metinleri çok iyi bilen şair ve yazarlar, söz konusu metinlere bazen sadece isim düzeyinde göndermede bulunurken bazen hikâyedeki bir motife telmihte bulunur, bazen de o metinleri kendi metinleri içinde eriterek kendi kurgularının bir parçası hãline getirirler. İlk tür, kelimenin yaygın anlamıyla metinlerarasılıktır. İkinci tür, klasik Türk edebiyatı irdelenirken fark edilebilir. Üçüncüsü ise ancak çok usta şairler veya yazarlar tarafından kullanılabilir (Açıl, 2014: 11).

Telmih sadece geçmiş bir olayı hatırlatmak için yapılmaz. şair, bir ruh hãlini, bir hayali ya da uyandırmak istediği bir duyguyu daha etkili bir şekilde okuyucuya aktarmak için de telmihten yararlanır. şair, yaşadığı duyguya paralel bir olayı, durumu, kişiyi bulup

kendi durumunu en veciz şekilde anlatmak peşindedir. Telmih edilen kişi ya da olay, muhatapların belleklerinde hazır bulunduğu için şairin sözü uzatmasına gerek kalmaz. Bundan dolayı telmih yapılan yerlerde îcâza başvurulur. Yani söz yoğunlaşır, kısılır. Böylece estetik bir hâle gelmiş olur. Sebk-i Hindî şairlerinin îcâza önem vermesi telmihleri daha sık kullanmalarına neden olmuştur.

Telmih klasik şiirde de beğeni ve ustalıkla kullanılmıştır. Fakat bu sanatı sebk-i Hindî sanatçıları daha sık tercih etmişlerdir. Fehîm Dîvânı'nda da telmihlerin yoğun olarak kullanıldığını görebiliriz.⁷⁸

Fehîm Dîvânı'nda klasik şiirde örneklerine nadir rastlayacağımız telmih örneklerini görebiliriz. Bunlardan biri telmih edilen kişilerin bilinen özelliklerinin karşıtını onlara atfetmektir (Yakut, 2019: 389). Bu şekilde telmihteki meşhur özellik ters çevrilir. Böylece aktarılmak istenen duygu hem mübalağalı hem veciz bir şekilde yansıtılır. Telmihi ters çevirmenin anlatıma sağladığı olanaklardan biri de karşıtlıkları kullanarak daha etkili bir anlama ulaşmaktır. Sebk-i Hindî'deki îcâz, mübalağa, tezât gibi özellikler bu tarz telmihler sayesinde ifadeye çağrışım zenginliği sağlar.

Aşağıdaki beyitlerde telmihlerin alışılmış anlamları, ifadeye mübalağa anlamı sağlamak için ters çevrilmiştir. Beyitte, âşık rolündeki Fehîm, sevgilinin açtığı yaraları Mesîh dahi görse korkudan ilaçtan bahsetmeyeceğini söylüyor (G 228/7). Divan şiirinde Hz. İsa, hastaları iyileştirmesi yönüyle sık sık söz konusu edilir. Fakat Mesih burada kendisinin bile çare bulamayacağı yaraları görünce korkuyor. Böylece şair mübalağalı bir şekilde ne kadar ızdırap duyduğunu aktarmak istiyor. Bir sonraki beyitte (K 9/6) herkesin Hz. Yusuf'un güzelliğine hayran olduğunu fakat Hz. Yusuf'un sevgilinin güzelliğini görse ona hayran olacağı söylenerek mübalağa yoluyla anlam zenginleştiriliyor. Devamındaki beyitte de (TKB 4/7-1) benzer bir telmih vardır. Diğer beyitte (G 69/5) Hz. Yusuf'u kaybettiğinde Hz. Yakup'un üzüntüden gözlerini kaybetmesi olayını, şair kendi ruh hâlini yansıtmak için ters çeviriyor. Fehîm bu beyitte kendisini yolunu kaybetmiş, kuyuya hapsolmuş Hz. Yusuf'a benzetiyor fakat ayrılığının Hz. Yakup'un gülüş sebebi olduğunu söylüyor. Böylece telmih edilen kişiyle ilgili nitelik mecrasından çıkarılıp ona

⁷⁸ Fehîm ve Bâkî Dîvânı'ndaki gazellerin ilk yüz beytine baktığımızda Fehîm'in on beş, Bâkî'nin on telmih kullandığını tespit ettik. Elbette daha kapsamlı bir kıyaslama daha sağlıklı sonuçlar verecektir. Fakat yüz beyitlik bir kıyaslama da klasik şairler ve sebk-i Hindî şairlerinin telmihi kullanılma sıklığıyla ilgi bize bir fikir verebilir.

zıt bir özellik atfediliyor. Son beyitte Hz. Yusuf'un gömleğinin yırtılması olayını şair kendini yüceltmek için farklı bir çağrışımla veriyor. "Yüz parça olmuş eteğim Hz. Yusuf'un eline geçseydi ondan kendisine iffet ve masumiyet örtüsü edinirdi." şeklinde çevrilen beyitte şairin kendini haya ve iffet konusunda Hz. Yusuf'tan üstün tutmak için mazmunu değiştirdiği görülür.

Bir kâfirün Fehîm gibi zaħm-dâriyam
Kim ĥavf ile Mesîh dem urmaz 'ilâcdan (G 228/7)

Her gören Yûsuf'ı âh eyler idi lîk senün
Ĥüsünü görse eger Yûsuf iderdi şad-âh (K 9/6)

Ĥüsünü görse eger Yûsuf olur bende saña
Ĥayl-i 'uşşâk nice olmasun efgende saña (TKB 4/7-1)

Ben o giryân Yûsuf-ı güm-geşteyem maħbûs-ı çâh
Kim firâķum bâ'îş-i ĥandâni-i Ya'kûb'dur (G 69/5)

Perde-i⁷⁹ 'îşmet ider idi ruĥına Yûsuf eger
Eline girse idi dâmen-i şad-çâkûmden (G 236/5)

Hz. Hızır'ın darda kalanların "yardımına koşması" meşhur özelliğidir. Fakat aşağıdaki beyitte (G 16/8) bu özelliğinin tam tersi "yol kesmek" ona izafe edilmiştir. Diğer beyitte (TKB 2/1-6) ilm-i ledün sahibi olan ve yol göstericilik timsali olan Hz. Hızır'ın kaybolması (Yakut, 2019: 389) alışıldık bir telmih değildir. Bir sonraki beyitte (TKB 3/1-3) Hz. İsa ile Hızır'ın canlarının korkudan titremesi onlarla ilgili bilinen durumun tersidir. Yine bir sonraki beyitte (TCB 1/1-11) Hz. İsa ile Hızır onun dudağını kıskanmaktan şehit olmuştur, denerek benzer yaklaşım sergilenmiştir. Devamındaki beyitte (G 127/1) gözyaşının Nuh tufanına bile felaket ulaştırması mübalağanın gulûv derecesidir. Kendisi felaket olan bir şeyin felakete uğraması telmihinin nasıl mecrasından çıkarıldığını gösterir.

Cân-ı ĥasret-zedeyüz 'âzim-i şehri-ı ĥırmân
Ĥızır-ı tevfiķ bize reh-zen olursa ne 'aceb (G 16/8)

⁷⁹ *Pertev-i: Ü.*

Hızr-ı hidāyet eylese ta'yīn menzilüm
Hızr ile menzil ikisi de güm-sürāğ olur (TKB 2/1-6)

Ey hañcer-i çeşm-i hūn-feşānuñ
Lerziş-dih-i cān-ı Hızr u 'İsā (TKB 3/1-3)

Ammā ki şehīd-i reşk-i la'li
Yüz biñ dil-i Hızr u cān-ı 'İsā (TCB 1/1-11)

Dīde-i Nūh'uz ki āşüb-ı cihāndur giryemüz
Belki Tufān'a dağı āfet-resāndur giryemüz (G 127/1)

Fehîm Dîvânı'ndaki telmihlerde dikkati çeken bir diğer husus, bir ruh hâli ya da durumun daha etkili ve abartılı bir şekilde nazara verilmek istenirken o duygunun ya da durumun telmih edileninkinden daha yoğun ve daha üstün olduğunun söylenmesidir. Aşağıdaki beyitte (G 3/2) “[sevgilinin] dudağındaki sözün ortaya koyduğu hayat feyzini, Hz. İsa'nın mucizeli nefesi (bile) gösteremez.” denerek sevgilinin dudağı Hz. İsa'nın mucize gösteren nefesinden üstün tutulmuştur. Diğer beyitte (G 34/3) “Hz. İsa'nın kapalı goncayı andıran sırları senin dudağındaki nefesin esintisinin feyziyle gül gibi açtı, denerek yine sevgilinin dudağı telmih edilen şeyden üstün tutulmuştur.

Güftār-ı lebūñ eyledüğü feyz-i hayātı
İtmez nefes-i mu'cize-perdāz-ı Mesīhā (G 3/2)
Gül gibi feyz-i nesīm-i dem-i la'lūñ açdı
Gerçi bir gonca-i ser-beste idi rāz-ı Mesīh (G 34/3)

Telmih sanatının kullanıldığı yerlerde aslında bir duyguyla yakın bir durum/olay ilişkilendirildiği için şiirdeki anlam daha vuzuh bir hâle gelir. Çünkü telmih edilen olay ya da kişi herkesin hafızasında yer aldığı anda şiirin ana duygusuna ulaşmak kolaylaşır. Fakat sebk-i Hindî şairleri bazen telmih edilen olay ya da kişinin ismini zikretmeden onların bir yönüne işaret ederek okuyucunun zihnini harekete geçirmeye çalışır. Böyle bir yol izlendiğinde de anlam kapalı hâle gelir. Anlamı çözmek için telmihe konu olan şeyin her yönünü bilmek gerekir.

Hız. İsa'nın nefesiyle ölüleri diriltmesine “şehîdânı dem-i tîğ ile ihyâ iderüz” ifadesiyle gizli bir atıf yapılan aşğıdaki beyitte (G 131/2) böylesi bir anlam kapalılığı vardır.

Bü'l-‘aceb ma‘reke-sâz-ı müje-i hûbânuz

Ki şehîdânı dem-i tîğ ile ihyâ iderüz (G 131/2)

Fehîm Dîvânı'nda yukarıdaki telmihler dışında Hız. İsa've Hız. Meyem'e (G 3/3), (G 34/2), (G 3/1), (G 14/4), (G 100/11), (G 123/3), (G 144/15), (G 174/4), (G 191/6), (G 174/4), (G 191/6), (G 203/2), (G 198/3), (G 224/2), (G 286/2), (G 277/4), (G 289/1), (G 149/4), (K 3/17), (K 8/21), (K 8/23), (TKB 2/1-7), (TKB 2/3-4), (KT 1/1), (TKB 2/4-7), (KT 5/3), (R 39), (R 42), Hız. Yusuf'a (G 120/5), (K 8/23), (G 92/5), (G 96/3), (G 127/4), (G 132/4), (G 161/7), (G 186/1), (G 202/3), (G 228/7), (G 19/5), (K 4/27), (K 4/28), (K 7/21), (K 12/), (K 12/5), (K 15/7), (KT 4/1), (KT 4/2), (KT 8/10), (KT 15/7), (G 235/7), (R1), Hız. Musa'ya (G 284/4), (G 235/7), (K 5/25), (K 7/29), (K 10/21), (K 14/36), (R 6), (G 114/4), (G 286/4), (TCB 1/11-2), (K 7/41), Hız. Eyyüb'e, (G 107/2), Hız. Nuh'a (G 244/6), Hız. İdris'e (G 289/3), Hız. Süleyman'a (K 7/18), (K 7/17), (K 17/52), Hız. Davud'a (TKB 2/1-4), Harut'a (TCB 1/3-7), Hız. Hızır 'a (K 5/24), (K 10/30), (KT 3/2 (KT 5/4), (G 40/1), (G 235/5), Calinus'a (G 87/4), Cemşid'e (G 113/5), (G 117/3), (G 233/4), (TCB 1/4-8), (KT 14/2), Rüstem'e (G 178/5), (G 174/3), Cem'e (G 174/2), (G 247/1), (G 247/4), (G 247/5), (K 12/2), Hüsrev'e (G 269/5), Ferasiyab'a (G 26/3), (K 5/25), (K 2/33), Kahraman'a (K 1/6), (K 5/45), (KT 8/4), İskender'e (K 7/19), (K 5/29), Eflatun'a (K 10/8), Mani'ye (TCB 1/3-8), (TCB 1/3-9), (KT 6/1), (KT 6/2) Bihzad'a (KT 6/1), (KT 9/5), Leyla ve Mecnun'a (G 145/7), (G 164/2), (G 197/1), (G 243/2), (G 285/6), (K 12/6), Zeynelabidin'e (TCB 1/12-), Hız. Muhammed'e (K 1/31), (K 1/32), (K 1/35), (K 1/32), (K 2/39), (R 52), Hız. Ali'ye (K 1/12), Mansur'a (G 202/5), (G 280/4), (G 284/5) (K 4/3), (KT 1/4), Hüma'ya (G 151/3), (K 5/2), Kaknus'a (K 7/28), (K 9/13) telmihler yapmıştır.

Fehîm Dîvânı'ndaki telmihlerin bazıları klasik şiirdeki telmihlerle benzerlik gösterse de yeni telmihler de görülür. Bunlar telmihi tersine çevirme, telmih edilen kişi ve olayı küçümseyerek mübalağa yoluyla verilmek istenen duyguyu daha güçlü bir şekilde vurgulama, olayın ya da kişinin bir yönüne işaret ederek telmihi kapalı hâle getirme şeklinde sıralanabilir.

2.3.8. Hüsni Talil

Hüsni talil, bir şeye gerçek olmayan fakat güzel olan bir sebep bulmaktır (Akın, 2016: 102) Hüsni talil bir durumu, bir oluşu, bir varlığı herkesçe bilinenden başka bir biçimde oluşturmak, açıklamak ve anlamlandırmaktır. Bunu yapmak için söz konusu unsur çok defa değiştirilir; canlıysa cansız kılınır veya aksi yapılır. Divan şairlerinin mana üretmekte, yani yeni mazmun bulmakta kullandığı sanatlardan biridir. Hüsni ta'lil; zarafet, orijinallik, şaşırtıcılık, sıra dışılık ve özgünlük yönleriyle kabul görmüş önemli bir sanattır (Öznurhan, 2004:133).

Tecridî düşünceyi esas edinen edebî geleneğimizde realiteden uzaklaşıldığı ölçüde hakikate ulaşılacağı düşüncesi hâkimdir. Sanatkâr, içinde yaşadığı bu âlemi ve ülfet perdesiyle sıradanlaşmış bu âleme ait varlık dünyasını sanat eserine aksettirirken bir fotoğrafçı gibi davranmaz aksine bir ressam gibi eklemeler, çıkarmalar yapar; değişim ve dönüşümlerle yeni ve sıra dışı bir âlem inşa etmeye çalışır. Zira “Suretlerin sürekli yenilenip durması, nefse, hep tekrarlanan şeyleri izlemekten daha sevimli ve daha lezzetli gelir. Evet, suretlerin sürekli yenilenmesi, tekrara ihtiyaç bırakmaması hasebiyle nefis nezdinde daha makbul olmaktadır ve her yeni şeyde lezzet vardır.” (Sekkâkî, 2017:397).

Hüsni talil, eski edebiyatımızda şairlerin sıklıkla kullandığı bir sanattır. Bu sanat şairi orijinal bir buluş yapmaya zorlar. Bundan dolayı hüsni talil yaparken şair tekrara düşmemeye özen gösterir. Sebki Hindî şairleri bu sebeple yenilik arayışında hüsni talilden yararlanmışlardır.

Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nda da hüsni talil sanatına dair birçok örnek vardır. Fehîm de doğal bazı durum ve olaylara güzel sebepler bulmaktan geri durmamıştır. Hatta kendi hayatıyla ilgili bazı durumlara şiirlerinde güzel sebepler bulmuştur. Öyle ki aşağıdaki rübaide kekemeliğini dilinin söz incileriyle dolu olmasına bağlamıştır.

‘Ayb itme Fehîm çekse güftâra ta‘ab
Ey cerb-zebân diyem saña nedür sebep
Envâ‘-ı cevâhir-i suhanla pürdür
Ger sözde girân olsa lisânım ne ‘aceb (R4)

Fehîm aşağıdaki beyitte, sebki Hindî şiirindeki anlamın kapalı/gizli olmasını hüsni talille göstermiştir. Şair, mananın utangaç olmasından dolayı lafzın kucağından

çıkmadığını, bunu kıskanan parlak ayın da halenin içine gizlediğini söylüyor. Burada hüsn-i talilin her iki tarafı da hayalî bir unsura dayanıyor. Utangaç mananın sözün kucağından çıkmaması ve bunu gören parlak ayın da kıskançlıktan halenin içine gizlenmesi hayalîdir. Bu beyitte ortaya çıkan bir diğer durum ise hüsn-i talil oluşmasını sağlayan kıskanma özelliğinin söylenmemiş olmasıdır. Sebk-i Hindî'nin eksiltme özelliğini bu beyitte görüyoruz.

Şerm-i ma'nâ der-âgüş-ı lafzum⁸⁰

Hâle-dâr itdi mâh-ı tâbânı (K 17/50)

Aşağıdaki beyitte (G 134/3) klasik şiirde pek göremeyeceğimiz bir hüsn-i talil örneği vardır. Divan şiirinde âşıkların korkuya kapılması alışılmış bir durumdur fakat âşıktan dolayı sevgilinin bu durumu yaşadığı nadir görülür. Aslında şair, sevgilinin süzgün bakışını güzel bir sebeple sunmuştur. Gamze esnasında gözün göz kapaklarının arasına çekilmesini korkuya bağlayarak estetik ve alışılmamış bir şekilde yansıtmıştır. Diğer beyitte (K 17/39) şair kendisi dünyaya gelmeden nükteli sözler söyleyen Şirvanî'nin kıskançlığından öldüğünü söyleyerek şiirlerinin nükte bakımından ne kadar üstün olduğunu anlatmak ister. Şirvanî'nin Fehîm'in şiirlerini görmediği hâlde onu kıskanması alışıldık bir hüsn-i talil değildir.

Havfumuzdan çeşm-i dilber gamzeyi eyler penâh

Küçe-i 'aşk içre bî-pervâ yürür mestâneyüz (G 134/3)

Dağı ben gelmedin helâk oldu

Reşk ile nükte-senc-i Şirvânî (K 17/39)

Fehîm Dîvânî'nda zanna dayalı şibh-i hüsn-i taliller çok nadir görülür. Bu tarz hüsn-i taliller bulunan güzel nedene şüphe düşürdüğü için Fehîm Dîvânî'nda pek yer bulamamıştır. Bununla ilgili sadece birkaç örnek vardır. Aşağıdaki iki beyitte (G 185/2) (K 6/15) şibh-i hüsn-i talil vardır.

Neşve-i mülden degül surhi-i rüy-ı ehl-i 'aşk

Belki itmiş zevk-ı la'lûn anları mülden hacîl (G 185/2)

⁸⁰ Şerm-i ma'nâdur âgüş-ı lafzum: Ü.

Mihr oldu gūyā gül-miṣāl sūnbūlitān oldu zīlāl

Gūlzār-ı luṭfuñdan ṣimāl itdi meger neṣr-i ṣemīm (K 6/15)

Hūsn-i talil; teşbīh, teşhis, mübalağa, rücu, tecahül-i arif, mezheb-i kelim sanatlarıyla ilişkilendirilebilir (Selçuk, 2021: 75). Bu sanatlardan özellikle teşbīh, teşhis ve mübalağayı sebk-i Hindî şairleri yoğun olarak kullanmıştır. İncelediğimiz Fehîm divanda da hūsn-i talil yapılırken özellikle teşhis, mübalağa ve teşbīh sanatlarından istifade edilmiştir.

Hūsn-i talille birlikte mübalağanın görüldüğü aşağıdaki beyitte (G 32/3) âşık sabah gökyüzünün kızıl görünmesini kanlı gözyaşının çokluğuna bağlamıştır. Burada mübalağanın gulüv derecesine ulaştığı görülür. Beyitte asıl amaç üzüntünün ne kadar derin olduğunu anlatmaktır. Şair bunun için tabiattaki bir hadiseye kendi ruh hâline uygun, latif bir karşılık bulmuştur. Bir sonraki beyitte güneşin tutulma sebebinin sevgilinin ayva tüyleri ve yanağı olduğu söylenerek yine mübalağa yoluyla hūsn-i talil yapılmıştır. Diğer beyitte (G 161/5) sümbül bahçesinin güzel kokması sevgilinin saçının kokusuna bağlanmıştır. Bunların dışında (G 32/1), (G 216/2), (G 55/4), (G 140/5), (R 45), (K 5/7) örneklerinde de mübalağa yoluyla hūsn-i taliller yapılmıştır.

Keşret-i cūṣ-ı hūn-ı giryemden

Oldı gülgün-tırāz cāme-i ṣubḥ (G 32/3)

Haṭṭ ile ruḥsāruñ itmiş āfitābı münkesif

Ehl-i ‘aşkı mā‘il-i feryād-ı ṣeb-ḥīz eyleyen (G 240/3)

Bu bāğ-ı dehre zūlfüñden olmuşdur senüñ ṣāyi‘

Nesīm-i sūnbūlitān ‘ıṭr-sāy-ı müşk-bīz olmaḳ (G 161/5)

Teşhis sanatıyla yapılan hūsn-i taliller Fehîm Dîvânı’nda oldukça sık görülür. Aşağıdaki beyitte (G 214/1) rüzgârın fitneden haber vermek için sevgilinin külahının ucunu dolaşması bunlardan biridir. Sonraki beyitte yazının korkuyla su gibi kâğıdın arkasına kaçması teşhisle yapılan orijinal bir hūsn-i talildir. Diğer beyitte (K 7/1) Nil’in tecellîyi seyretme arzusuyla kendini aynaya, kabarcıkları da hayran birer göze dönüştürmesinde orijinal bir hūsn-i talil vardır. Şu beyitlerdeki örnekler de (G 193/3) (G

123/4) (G 201/4) (G 183/1) (G 195/1) (G 215/3) (G 15/7) (K 1/1) (K 7/5) (K 1/35) (K 7/16) (K 10/11) (K 5/14) (K 10/19) teşhisle yapılan hüsn-i talillerden bazılarıdır.

Fehîm Dîvânı'nda redde dayalı hüsn-i talil örneklerine de rastlamaktayız. Redde dayalı kullanımda değiştirilecek/dönüştürülecek olan durum veya hadise her ne ise ona işaret edilir ve bunun kaldırılacağı, “değil, deme, sanma/zannetme” gibi göstergelerle ifade edilir. Bu yapıda reddedilenle kabul edilen şeyler aynı söylem düzeni içinde yer almakta ve olumsuzluk ifadesinden dolayı da reddedilenin altı çizilmektedir. Şairin estetik bir gayeyle reddettiği hususla ilgili okuyucu/dinleyicinin aklına âdeta “Peki, öyle değilse ya nedir?” sorusu gelmekte ve şairin verdiği cevapla merak duygusunun yerini şaşkınlık ve hayranlık almaktadır (Selçuk, 2021: 64).

Fehîm Dîvânı'ndaki aşağıdaki beyitler redde dayalı hüsn-i talilin güzel örnekleridir. İlk beyitte (G 140/3) kadeh üzerinde görülen kırmızı lekelerin sakinin ateşten yanağının beninin aksi olmadığı onun dudağından uzak kalınca [hasretten] kadehin canının yanık yaralarıyla dolduğu söyleniyor. Böylece reddedilen ilk husustan sonra onun yerine şaşırtıcı ve hayranlık uyandıran bir sebep belirtilmiştir. Bir sonraki beyitte, (G 76/3) senin dudağındaki, siyah ben değildir, ahımın sıcak dalgasından saf şaraba bir kıvılcımın düşüp donmasıdır, denerek yine çarpıcı bir hüsn-i talil yapılmıştır. Bu beyitte benzetme, mübalağa, hüsn-i talil bir aradadır. Dudaktaki bene karşılık bulmak için hayaller olabildiğince zorlanmıştır.

Degüldür ‘aks-i hâl-i âteşin-ruhsârı sâķinün

Lebinden dūr olunca cān-ı sāğar dāğ dāğ olmuş (G 140/3)

Degül hâl-i siyeh la‘lünde āh-ı germ-hîzümnden

Düşüp şahbā-yı nāba bir şerer efsürde olmuşdur (G 76/3)

Ruz u Şeb kasidesinden alınan aşağıdaki beyitlerde de orijinal hüsn-i talil örnekleri görülmektedir. [Gökyüzünde görünenleri] güneş ve ay sanma, âşıkların ahının dumanının kıvılcımı gece ve gündüz gökyüzünü yer yer dağlamaktadır, şeklinde çevrilen beyitte gökyüzünde güneş ve ayın varlığı güzel bir sebebe bağlanmıştır. Var olan olaya güzel sebep bulunurken mübalağa hat safhaya ulaşmıştır. Diğer beyitte yine benzer bir hüsn-i talil vardır. Bu beyitte [gökyüzünde görünenleri] güneş ve ay sanma, [aslında onlar] feleğin ah oklarının korkusundan başından eksik etmediği iki miğferdir, denerek var olan

gerçek olaya güzel bir karşılık bulunmuştur. Beyitte mübalağa, teşhis, teşbîh, hüsn-i talil, tecahül-i arif sanatları bir aradadır.

Mihr ü meh şanma şerâr-ı dūd-ı âh-ı ‘âşıkân

Dâğ-dâr itmekdedür eflâki yer yer rûz u şeb (K 1/7)

Mihr ü meh şanma felek bîm-i hadeng-i âhdan

Eksük itmez kellesinden iki miğfer rûz u şeb (K 1/4)

Redde dayalı diğer hüsn-i talil örnekleri (K 13/11), (G 108/2) (G 231/5), (G 231/5), (G 164/4), (K 1/4), (K 1/5), (K 1/9), (K 1/20), (K 5/22), (K 1/25), (G 73/5), (G 226/3), (K 14/10) beyitleridir.

Hüsn-i talil sanatı manayı orijinal bir şekilde sunmak amacıyla olan sebk-i Hindî şairleri için önemli bir araç olmuştur. Yeni mazmun bulmaya da elverişli olduğu için Fehîm Dîvânı’nda bu sanat birçok yerde kullanılmıştır. Divanda hüsn-i talil yapılırken teşbîh, teşhis, mübalağa sanatlarından yararlanılmıştır.

2.3.9. Tecahül-i Arif

Bilinen bir şeyi hoş bir noktaya dayanarak bilmezden gelme sanatıdır (Akın, 2016: 104).

Tecahül-i arif sanatı genellikle hüsn-i talil sanatıyla birlikte kullanılır. Şair bir duruma güzel bir neden bulurken gerçek olan şeyi bilmez görünür. Böylece şiirdeki estetik değeri arttırmış olur. Özellikle redde dayalı hüsn-i talil örneklerinde tecahül-i arifin güzel örnekleri görülebilir.

Redde dayalı hüsn-i talilin bulunduğu aşağıdaki beyitte (K 1/7) gökyüzünde görülenler güneş ve ay değil, âşıkların ahının kıvılcımıdır, diyerek şair güzel bir tecahül-i arif örneği vermiştir. Bir sonraki beyitte de (K 1/20) benzer bir yaklaşım vardır. Devamındaki beyitte (K 13/11), gül yaprağı gibi pembe olan yüzünün nilüfer gibi sarı bir renk almasının sebebi oruç değildir, sarı yüzüm ona bir su gibi aksetti, denerek yine bilinen bir durum bilmezlikten gelinmiştir.

Mihr ü meh şanma şerâr-ı dūd-ı âh-ı ‘âşıkân

Dâğ-dâr itmekdedür eflâki yer yer rûz u şeb (K 1/7)

Mihr ü mehden şanma feyż-i hāk-i pāyidur anuñ
Kim olur pīr-i sipihruñ ceybi pūr-zer rüz u şeb (K 1/20)

Nīlūfer-i berg-i güli rüzeden degül
‘Aks itdi aña çihre-i zerdüm mişāl-i āb (K 13/11)

Fehîm Dîvânî’nda bulunan aşağıdaki beyitte (K 7/5) Nil’in taşması güzel bir nedene bağlanmıştır. Bu yapılırken de Nil’in taşmasının gerçek sebebi bilinmezden gelinir. Diğer beyitte (K 5/14) yine hüsn-i talil yapmak için bir durum bilmezden gelinmiştir. Kekliğin rahat etmek ümidiyle kendisini kartalın pençesine astığı söyleniyor. Kartalın pençesiyle kekliği avlaması olayı burada bilmezlikten gelinerek bu olay daha estetik bir yaklaşımla hayali bir sebeple sunulmuştur. Bir sonraki beyitte (R 45) ayın tutulmasının gerçek nedeni anlam inceliği yaratmak için bilmezlikten gelinip Fehîm’in ah etmesinden korkarak aya kendisine dünyanın gölgesini sığınak etmesi gibi hayalî bir sebep isnat ediliyor. Son beyitte ise gökyüzünün mavi renkten kül rengine dönmesinin sebebi yine bilmezlikten geliniyor ve çarhın bir ay yüzlünün mumuna pervane olduğu için kül rengine dönüşmüş olabileceği gibi estetik bir sebep dile getiriliyor.

Derūnı cezbe-i şevkiyle pūr-cūş u hurūş oldı⁸¹
‘Aceb mi bī-muḥāba düşse şahrā vü beyābāna (K 7/5)

Sāye-i bālinde bir dem rāḥat ümmīdiyle kebk
İtdi ‘amden kendüyi per-tāb-ı çengāl-i ‘uḳāb (K 5/14)

Bir āh idicek bu şeb ḥarāretle Fehîm
Tā-zīr-i zemīnde mihri itdi pūr-bīm
Meh sāye-i arzı kıldı kendüye penāh
Nāgāh ḥusūf oldı kıyās itdi ḥakīm (R 45)

Hākistere dönmüşsün⁸² eyā çarḥ-ı kebūdī
Bir māh-ruḥuñ şem‘ine pervāne mi olduñ (G 175/5)

⁸¹ *Derūn-ı cezbe-i şevki ile cūş u hurūş oldı: Ü.*

⁸² *düşmüşsün: Ü.*

Fehîm Dîvânî'nda tecahül-i arif sanatı çok yoğun kullanılmamıştır. Hüsn-i talil yapılırken tecahül-i arif sanatından da yararlanılmıştır.

2.4. Kanıtlamalar (Mu'âdele)

Delil getirme (üslûb-ı mu'âdele), sebk-i Hindî'ye mahsus değildir. Klasik şiirde her dönemde bu anlatım tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Fakat sebk-i Hindî'ye dâhil ettiğimiz sanatçılar bu tekniği belirgin bir şekilde fazla kullanmaktadırlar. Temsil konusunda da daha önce belirtildiği gibi delil getirmenin kullanıldığı yerlerde anlam kapalı olmaktan uzaklaşır. Hatta soyut olana delil yoluyla somut bir karşılık bulunduğu için anlamın berraklaştığını söyleyebiliriz. Sebk-i Hindî şairleri orijinal ve veciz bir anlama kavuşmak için bu teknikten sıklıkla yararlanmışlardır. Delil getirilen dize akılda kalıcılığı kolay, akıcı, hayranlık uyandırıcı olarak vasıflandırılabilir. Delil getirmeye başvurulmasının nedeni şairin duygusunu açık bir şekilde, tereddüde mahal vermeyecek tarzda, çarpıcı bir şekilde söyleme istediğidir. Delil ve temsil getirme, eğilimi aslında halkın da kendisini ifade ederken sıklıkla başvurduğu yollardan biridir. Sözü söyleyen kişi bu yolla muhataplara karşı daha etkili ve ikna edici bir yol izlemiş olur. Delil getirmenin bulunduğu dizeler irsal-ı mesel sanatına yaklaşır. Bu dizelerin atasözü olmaya meyilli bir anlam ve ses akışı bulunmaktadır.

Üslûp konusunda yaptığı önemli çalışmalarıyla tanınan İranlı bilim adamı Kedkeni tarafından "üslûb-ı mu'âdele" olarak adlandırılan bu yapı, beyti oluşturan mısralardan her birinin gerek gramer gerekse anlam bakımından diğerinden bağımsız olması biçiminde açıklanmaktadır. Bu beyit yapısı bir mısrada dile getirilen soyut herhangi bir düşüncüyü, aradaki teşbîh ilişkisinden yararlanarak öteki mısrada gözlem ve deneyimlere dayalı somut bir bilgiyle örneklendirmektir. Soyut düşüncenin dile getirildiği mısraya "mısra-ı makul" veya "piş-mısra", somut bilginin verildiği diğer mısraya ise "mısra", "mısra-ı mahsûs" veya "mısra-ı berceste" adı verilmektedir. Mısralar arasındaki ilişki sadece teşbîh, temsil, leff ü neşr, müraat-ı nazir ve hüsn-i ta'lil sanatları ile kurulabilmektedir. Özellikle teşbîh ilişkisi, mısralar arasında bulunması her halükârda zorunlu olan bir ilişkidir. Buna göre soyut düşüncenin anlatıldığı mısra her halükârda müşebbeh, yani benzeyen; gözlem ve deneyime dayalı somut bilginin verildiği diğer mısra ise daima müşebbehun bih, yani benzetilen olmaktadır. Teşbîhte vech-i şebihin, yani benzetme yönünün yeni ve orijinal olması da işin gereklerindedir. Genellikle ilk mısra mısra-ı

makul, ikinci mısra ise mısra-ı mahsus olmakla birlikte, bazen bunun tersi de görülebilmektedir. Bu beyit yapısında mısra-ı makulün sanat bakımından çok fazla bir önemi yoktur. Hatta bu mısra taklit veya tazmin yoluyla başka bir şairden alınmış da olabilir. Fakat şairin kendi sanat kudretini ortaya koyduğu mısra-ı mahsusun her halükârda yeni, orijinal ve sanatlı olması gerekmektedir (Mum, 2006: 121-122).

Daha önce şairler tarafından pek kullanılmamış yeni birtakım konuların, mazmunların, teşbîh ve istiârelerin şiire girmesine imkân sağlayan bu anlatım tekniği, aynı zamanda halkın günlük konuşma diline ve çeşitli iş kollarına ait çok sayıda yeni kelime ve terimin de şiir diline girmesini beraberinde getirmektedir (Mum, 2005: 122).

Üslûb-ı mu'âdele ile temsil arasında (irsâl-ı mesel/îrâd-ı mesel) sanatı arasında belirgin bir ilişki vardır. Temsil sanatına örnek gösterilen her beyitte üslûb-ı mu'âdele özelliği bulunmamakla birlikte, üslûb-ı mu'âdele özelliği taşıyan her beyitte temsil sanatı mutlaka bulunmaktadır (Mum; 2016: 95).

Fehîm Dîvânî'nda geçen aşağıdaki birkaç beyit delil getirmenin kullanımıyla ilgili bize fikir verecektir. Mısraların gramer ve anlam bakımından birbirinden bağımsız olduğu aşağıdaki beyitte ilk dizede [sevgili] gözyaşının coştüğünü görünce çatık kaşını gösterir, denerek soyut bir düşünce dile getirilmektedir. İkinci dizede ise deryanın çırpındıkça dalga meydana getireceği söylenmektedir. Böylece ilk dizede geçen duygu ikinci dizede somut bir tabiat olayı ile somutlaştırılmıştır. Aslında iki dize arasında gizli bir teşbîh ilişkisi tesis edilmiştir. Birinci dizede geçen “çîn-i ebrû”yla (çatık kaş) mevc (dalga) arasında “cûşîş-i eşk” ile “deryâ[nın] muzdarip” olması arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur ve temsil yoluyla bir duyguya orijinal karşılık bulunmuştur.

Çîn-i ebrû gösterür gördükçe cûş-ı eşkümi

Mevc olur peydâ belî olduğça deryâ muẓtarib (G 20/4)

Aşağıdaki beyitte birinci dizede parlak yanakta benin bulunmasının şaşılacak bir durum olduğu söylenmekte, ikinci dizede yarasa hiç güneşten hoşlanır mı, denerek ilk dizeye delil getiriliyor. Burada asıl amaç birinci dizedeki durumu anlatmaktır. İkinci dize birinci dizedeki hâli destekleyecek niteliktedir. Dolayısıyla şair maharetini ikinci dizede gösterir. Bu dize ne kadar orijinal ve estetik olursa şair o nispette başarılı sayılır. Bu beyitle ilgili dikkati çeken bir diğer husus ilk dizenin soyut değil, somut bir durumu

anlatmasıdır. Zira örnekmeli beyit yapısında ilk dize genellikle soyut bir durum olma eğilimini taşır. Burada ise somut bir duruma yine doğadan somut bir karşılık getirilmiştir. Bir sonraki beyitte de benzer bir durum vardır. O servi boylum, kıvılcım gibi küçükken başını yükseklere çekmiş bir ateş hâline geldi, evet şüphesiz ki tohumdan sonra fidan meydana gelir, şeklinde çevrilen beyitte sevgilin boyunun uzunluğu ile ilgili somut durum yine ekilen tanenin fidan olarak uzamasıyla ilgili somut duruma bağlanmıştır. İlk dizenin müşebbeh, ikinci dizenin müşebbehün bih olduğu beyitte şair sevgilisinin boyunun uzamasına tabiattan güzel bir karşılık bulmuştur.

Ne hâldür k'ide mihr-i ruhın mekân ol hâl
Olur mı şeb-pere hiç âfitâbdan maḥzûz (G 150/2)
Şererveş tıfl iken ol servüm oldı şu'le-i ser-keş
Belî lâbüd olur ḥâşıl nihâlân dâneden şoñra (G 253/7)

Örnekmeli beyit sisteminin kullanıldığı aşağıdaki diğer beyitte onun dudaklarının kırgınlıkla söylediği küfürleri işitince ayaklarına düştüm, eğer erguvan şarabı keskin olursa şarap içeni yıkar, şeklinde çevrilen beyitte ilk dizedeki duruma delil getirilmiştir. Beyitte dizeler arasında benzerlik ilişkisi de vardır.

Ġazabla güş idüp düş-nâm-ı la'lin pâyına düşdüm
Yıkar mey-hârî⁸³ ger olsa şarâb-ı ergavân keskin (G 242/4)

İlk dizesinde soyut bir durum, ikinci dizesinde buna karşılık somut bir delilin getirildiği aşağıdaki beyitte yine söz benzerlik ilişkisiyle kullanılmıştır. Şair, benim ahım melamet taşlarından daha tesirli ok olur, dedikten sonra kılıç ne kadar kör olursa bileği taşının onu keskinleştireceğini söyler. Diğer dizelerde olduğu gibi şair, gözlemlerinden hareketle duygu ve hayallere dış dünyadan karşılıklar bulmuştur.

Benüm seng-i melâmetden mü'eşşir tîr olur âhum
Ne deñlü künd ise tîġi ider seng-i fesân keskin (G 242/5)

İnsan, silah süsüyle cesaretli olmaz, yürek gerek; evet, resmedilen aslan pençesinde kuvvet bulunmaz, şeklinde çevrilen aşağıdaki beyitte yine mısralar arasında paralel bir

⁸³ *Yıkar mı mey-hârî*: Ü.

anlam ilişkisi kurulmuştur. Cesaret ile ilgili soyut durum anlatılırken alt dizede anlam, somut bir karşılıkla pekiştirilmiştir.

Dil gerek⁸⁴ zîb-i silâh ile şeci^c olmaz merd

Pençe-i şîr-i muşavverde belî zür olmaz (KT 1/8)

Aşağıdaki beyitte kan hâline gelmiş gönlü nasihat ıslah etmez, şarap iyi tedbirle bir daha üzüm hâline gelmez, denerek yine soyut olan duruma somut bir karşılık bulunmuştur. Şair bir durum gerçekleştikten sonra onu düzeltmenin imkânsızlığını veciz bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Dil ki hûn oldı naşîhat anı itmez işlâh

Hüsni-i tedbîr ile mey bir dahı engür olmaz (KT 1/11)

Yukarıda açıkladığımız beyitlerin dışında (KT 1/17), (KT 1/18), (KT 1/6), (G 45/6), (G 106/7), (G 242/1), (G 45/4), (G 154/4), (G 45/5), (G 56/ 1), (KT 1/12), (K 1/3), (G 11/1), (G 151/2), (G 46/2), (G 10/2), (G 13/1), (G 45/1), (G 49/2), (G 45/5) (G 49/3), (G 45/6), (G 164/1), (G 168/3), (G 158/1), (G 168/4), (G 239/4), (G 287/4), (G 253/6), (G 290), (G 92/2), (G 50/3), (G 29/2), (G 45/2), (G 151/2), (K 4/8), (K 4/19), (TCB 1/4-1), (KT 1/9), (KT 1/5), (KT 1/10), (KT 1/16), (KT 1/13), (KT 1/14), (KT 1/15), (G 242/1) beyitleri de delil getirmenin örneklerindedir.

İncelediğimiz divandaki delil getirme örneklerinin klasik şiirdeki örneklerinden pek farklı olmadığını söyleyebiliriz. Fakat klasik şairlere göre Fehîm Dîvânı'ndaki delil getirme örneklerinin daha yoğun olduğunu belirtebiliriz. Delil getirme örneklerinin bulunduğu beyitlerde özellikle teşbîh ilişkisi vardır. Bunlar daha çok temsil şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Temsillerin getirilmesi anlatımı daha açık bir hâle getirip kapalılıktan uzaklaştırmıştır. Fehîm Dîvânı'nda birinci dizedeki söylenen şeye ikinci dizede özellikle tabiatın uygun karşılıklar bulunmuş ve bunlar veciz sözlerle dile getirilmiştir. Divanda delil getirme örneklerinin yoğun kullanımı sebk-i Hindî'nin orijinal mazmun anlayışla örtüşmektedir. Fehîm'in duygulara doğadan ve gözlemlerinden uygun karşılıklar bulma çabası onun divanını üslûp açısından daha renkli ve estetik bir şekle bürümüştür.

⁸⁴ Dil-i gürg: Ü.

2.5. Abartılar (Mübalağalar)

Mübalağa, bir şeyi nitelikte mahiyetinin ya birkaç derece üstüne çıkarmak ya da altına indirmektir. Tebliğ, iğrâk, gulûv olmak üzere üçe ayrılır. Tebliğ, aklen ve âdeten mümkün olan mübalağadır. İğrâk aklen mümkün, âdeten imkânsız mübalağadır. Gulûv hem aklen hem âdeten gerçekleşmesi mümkün olmayan mübalağadır (Akın, 2016: 102).

Mübalağa sebk-i Hindî'ye mahsus bir sanat değildir. Klasik şairlerin şiirlerinde de sık sık mübalağa örneklerine rastlayabiliriz. Halkın günlük konuşma dilinde de mübalağalı anlatıma sık sık rastlanır. Sebk-i Hindî şairleri mazmunları değiştirdikleri için ister istemez mübalağa yaparken de klasik şiirden farklı bir yol izlemişlerdir. Mübalağa sanatını, klasik imajlara bazı hayal halkaları ekleyerek değiştirme yoluna gitmişlerdir. Bazen hayalin hayali diyebileceğimiz bir imajı başka bir imajla vermek gibi bir yol tutmuşlardır. Böylece orijinal abartmaları şiire taşımışlardır.

Mübalağa sıradan bir yol izleyip anlatmak yerine var olan durumu/olayı etkili bir şekilde sunmak için revaç gören bir yöntemdir. Kişiler herhangi bir duygusunu/durumunu ya da tabiatta bir olayın kendisi üzerinde oluşturduğu derin etkiyi abartarak anlatma eğilimindedir. Mübalağanın kullanımını şiire ister istemez hayali de çağırır. Çünkü mübalağa gerçekle bağı zayıflatır, bazen de koparır. Böyle olunca şiir hayallerin üzerine inşa edilir. Şair için akla uzak hayalleri bulmak bu durumda önem kazanır. Dolayısıyla şiirin imge dünyası genişler. Sanatçı özgünlüğü yakalayabilmek için orijinal bir hayal arayışına girer. Bu da şiirin anlam dünyasını zenginleştirir ve çağrışım ağının dallanıp budaklanmasını sağlar.

Hayalî unsurların mübalağalı bir şekilde anlatılması, insan zihnindeki müphemliği daha da artırmış, sebk-i Hindî şiirini büsbütün anlaşılmasız bir hâle getirmiştir (Deniz, 1999: 642).

İncelediğimiz Fehîm Dîvânı'nda mübalağaların genellikle gulûv derecesinde olduğunu tespit ettik. Tebliğ ve iğrak derecesinde olan mübalağalar ise divanda nadir olarak görülür. Bu durum, Fehîm'in mübalağaları ifrat derecesine ulaştırdığını gösteriyor.

Aşağıdaki beyitte şair, bir nefesle âlemi dağladığını (G 8/2) söyleyerek gulûv derecesinde bir mübalağa yapıyor. Diğer beyitte geçen (G 53/1) yüzün aksinin kadehi dalgalı ateş denizi hâline getirmesi, devamındaki beyitte (G 32/3) kanlı gözyaşının

şiddetinden sabahın kızıl renge boyanması bir mübalağadır. Ahın okuna dokuz göğün mâni olamaması (G 151/4), ayrı bir abartma örneğidir. Akabindeki beyitte (G 145/5), gözyaşı denizinin girdabında yüzlerce evin felek gibi raks etmesi, gulûv derecesinde bir abartmadır.

Nefesle ‘âlemi dâğ eyledük bilinmedi lîk
Ne gencüñ ejder-i âteş-feşâniyuz cānā (G 8/2)

Tâbiş-i mey kim ‘izāruñ surh-ı reng -āmîz ider
‘Aks-i rüyuñ sāğarı deryā-yı âteş-hîz ider (G 53/1)

Keşret-i cüş-ı hün-ı giryemden
Oldı gülgün-tırâz cāme-i şubh (G 32/3)

Dil-i rakîb-i bed-ahter nedür ki hâ’il ola
Hadeng-i âhuma olmaz nüñ-âsumân mâni’ (G 151/4)

İder girdâb-ı baħr-ı eşküm içre
Felek gibi hezārān ħanumân raqs (G 145/5)

Divan şiirinde âşıkların ızdıraptan dolayı bedenlerinin zayıf düşmesi yaygın kullanılan bir abartma yoludur. Aşağıdaki beyitte (G 19/1) ise bu konuda daha ileri gidilmiş, öyle ki ortada zayıf bir vücut dahi kalmamıştır. Beyitte gam oklarının hücumu ortadayken zayıf bedeninin kaybolduğu, hümaların her taraftan kavga hâlindeyken kemiğin kaybolduğu belirtiliyor. Diğer beyitte (G 19/3) yine vücut o kadar zayıf düşmüştür ki ruh gibi bazen görünüp bazen kayboluyor. Sonraki beyitte ise şair, o kadar zayıfım ki koynumda iken sevgili, rakibe ümitsiz Fehîm nerede diye soruyor, diyerek alışılmadık bir mübalağa örneği gösteriyor.

Hücüm-ı tîr-i ğam derkâr u cism-i nātüvân ğā’ib
Hümâlar her tarafdan germ-ġavġā üstüh’ân ğā’ib (G 19/1)

Ten-i pür-za‘fumuñ büt-ħānede seyr eyledüm naqşın
Olurdı rûh bir demde ‘ayân u bir zamân ğā’ib (G 19/3)

Gör za'fumu koynumda iken şordı raķibe

N'oldı ki Fehimā'ya o nevmīd görünmez (G 117/7)

Fehim Dīvānı'nda akla en uzak hayallerle gulūv derecesinde birçok mūbalaĝa yapılmıřtır. Bunlardan biri de ařaĝıdaki beyitte geçmektedir (G 62/6). Burada řair, eĝer bahtımın mumu, gūneřin mumu olursa pervane kanadının en ufak hareketinden meydana gelecek rūzgār ona ulařır, diyerek hayallerin sınırlarını zorlamıřtır. Diĝer beyitte (G 85/4) řair, evimin havasını gūzyařımla o derece nemlendirdim ki eĝer penceresinden gūneř ıřıĝı girse nehir olur, diyerek abartma yoluna gitmiřtir. Bu beyitte abartılan durum bir bařka abartının yolunu açmıřtır. İ içe geçen mūbalaĝalar yapılmıřtır.

řem'-i bahtum eger olursa erāĝ-ı hūřīd

Kemterīn cūnbiř-i bād-ı per-i pervāne yeter (G 62/6)

Giryeden ol deñlü ter kıldum hevā-yı hānemi

Revzeninden ger şu'ā'-ı mihr girse nehr olur (G 85/4)

Fehim, abartmalara bařvururken bazen hayalin hayali diyebileceĝimiz imajlardan yararlanmıřtır. Ařaĝıdaki beyitte (G 32/2) benim ahımdan sabah, tan yeri tutuřtu, řeklinde sadeleřtirdiĝimiz ifadede tan yeri için sabah gūvercininin kanadı gibi bir hayal unsuru tercih edilmiřtir. Būylece tan yerindeki kızılılık, kanadını ufka yaymıř bir gūvercin gibi dūřūnūlmūřtur ve gūvercinin kanadı da ahtan dolayı alev almıřtır.

Yandı sūz-ı peyām-ı āhumdan

Āteřīn şeh-per-i hāmāme-i şubh (G 32/2)

Varlıkları kiřileřtirmenin Hint ūslūbunda mūbalaĝalı anlatımın baskın olmasına katkı saĝladıĝını da sūyleyebiliriz. Nitekim bir duygunun, heyecanın çok yoĝun olduĝunu abartarak anlatabiliriz. Bunu yaparken řair kendi duygusunu en iyi yansıtacak bir tabiat ūgesine veya kavrama insana ait bir ūzellik nispet eder. Nispet edilen bu ūzellik ne kadar az duyulmuřsa řairin o oranda ūzgūnlūĝu artar. Sebki Hindī řairlerinin amaçlarından biri de budur. Ařaĝıdaki beyitte (G 263/5) ecele korku ūzelliĝi verilmiřtir. Fehim, gam yataĝı ūzerinde ūyle kūtū hālli bir hastayım ki ecel benim gibi bir mūptelayı korkup gūrmeye gelmez, diyerek kiřileřtirme eřliĝinde bir abartma yapmıřtır. Diĝer beyitte (R 45) Fehim bir ah edince yer altındaki gūneři çok korkuttu, ay kendine dūnyanın gūlgesini sıĝınak

yaptı, âlimler ansızın ay tutulduğunu sandılar, şeklinde çevrilen beyitte ay ve güneş kişileştirilmiştir. Burada çekilen ahın şiddetini göstermek için ay ve güneşe korku özelliği izafe edilmiştir. Yine bunun için hüsn-i talil yoluyla ayın tutulmasına güzel bir neden bulunmuştur. Hüsn-i talil de mübalağa yapmak için vasıta olarak kullanılmıştır.

Bister-i gam üzre ol bîmâr-ı bed-ḥâlem Fehîm

Ḥavf idüp gelmez ecel ben mübtelâyı görmeğe (G 263/5)

Bir âh idicek bu şeb ḥarâretle Fehîm

Tâ zîr-i zemînde mihri itdi pür-bîm

Meh sâye-i arzı kıldı kendüye penâh

Nâgâh ḥusûf oldu kıyâs itdi ḥakîm (R 45)

Aşağıdaki beyitte (G 207/3) şair, cehennem ateşi benim ateşimin külüdür, diyerek yine ilginç bir abartmaya yer vermiştir. Burada cehennem ateşi küçümsenmiştir, şair bu ateş kendi ateşi yanında sönmüş, kül olmuş bir ateş olarak görüyor. Diğer beyitte (G 229/2), yine klasik şiirde pek görmeyeceğimiz bir mübalağa yer almaktadır. Eğer sevgilimim yanağından bir damla toprağın içine düşse ay ve güneşin tohumu olurdu, diyerek şair, sevgilisinin çok güzel olduğunu anlatmak istemiştir.

Âteşüm ḥâkisterümdür şu'le-i düzaḥ benem

Âfitâb-ı maḥşer-i şad âfitâb-ı maḥşerem (G 207/3)

Toḥm-ı ḥurşîd ü meh olurdu zemîn içre eger

Düşse bir kaçre 'arak 'arız-ı cânânumdan (G 229/2)

Fehîm, klasik şiirdeki mazmunları alışıldık mecralarından çıkararak mübalağa yapar. Aşağıdaki beyitte devlet ve talih kuşu olarak bilinen hüma klasik şeklinin dışına çıkarılmıştır. Şair, hümanın kanadı benim evimin döşemesinin süpürgesidir fakat her ne kadar böyle olsa da viranelerde baykuşların arkadaşımı, diyerek mübalağa yapmıştır. Hüma kanadının evin döşemesinin süpürgesi olması, bahtın açıklığı çok yakın olduğu hâlde sürekli viranelerdeki baykuşların yanında bulunmaktan talihin yaver gitmeyeceği anlatılmak istenmiştir. Bir sonraki beyitte (K 2/8) önce şişeyi kırıp sonra nefesinin sıcaklığıyla eritme yine öncekilerden farklı hayalle yapılmış mübalağadır.

N'eyleyim ben hem-nişin-i cuĝd-ı her-vırāneyem
Gerçi ferř-i hāneme perr-i hūmā cārūbdur (G 69/7)

Eyleyüp şişesin şikest evvel
Nefes-i germ ile mūzāb itdüm (K 2/8)

Fehîm'in temmuziyesinde sıcaklığın şiddetini anlatmak için kullanılan birçok orijinal abartma örneği görmekteyiz. Bunlardan birkaçına burada değineceğiz. Aşağıdaki beyitte (K 5/13) havanın sıcaklığıyla her karganın akkor hāline gelmesi ve al papağana dönmesi alışık olmadığımız bir mübalağa örneğidir. Diğer beyitte (K 5/4) şair, gümüş kırıntıları olan yıldızlar eriyerek civa damlası gibi bir yerde toplanıp külçe hāline geldi, diyerek sıcaklığın tesirini yansıtmak istemiştir. Sonraki beyitte (K 5/7) sıcaklık öylesine tesirli ki havanın sıcaklığı ateş unsurunu eritti, akan yıldızlar ise onun gökyüzünde görünen alev selidir, denerek ifade yine ifrat derecesinde bir abartmaya götürülmüştür. Aynı kasidenin diğer bir beytinde (K 5/16) parlak incinin sıcaklıktan tekrar suya dönüşmesi yine hava sıcaklığının çok yüksek olduğunu göstermek için bulunmuş orijinal bir imajdır. Alışılmış olan, suyun inciye dönüşmesidir.

Miřl-i engiřt-i siyeh kim aķker-i sūzān olur
Al tūři oldu germi-i hevādan her ĝurāb (K 5/13)

Ķatře-i sīmābveř bir yirde idüp ictimā'
Külçe oldu riize-i sīm aķterān olup mūzāb (K 5/4)

'Unřūr-ı nārı eritdi germi-i tāb-ı hevā
şu'le-i seyyālesidür görinen yer yer řihāb (K 5/7)

Öyle te'şir-i ĝudāz itdi sirāyet dehre kim
Oldı deryāda yine tekrār şatşe dürr-i āb (K 5/16)

İncelediğimiz divanda klasik şiirdeki gibi mübalağalar bulunmakla birlikte yeni ve özgün mübalağalara yer verilmiştir. Divandaki mübalağalara dikkat ettiğimizde klasik şairlerin mübalağalarını daima bir ileri seviyeye götürüldüğünü fark ederiz. Mübalağa yapılırken benzetme, istiāre, teşhis, hüsn-i talil gibi sanatlardan yararlanılmıştır. Bunların yanında Karşıtlık/Tenakuz başlığı altında incelenecek örneklerin birçoğunda tezāt yoluyla da mübalağa yapıldığı görülecek. Klasik olan bir imajın üzerine yeni bir imaj

ekleyerek hayalin hayali diyebileceğimiz yeni bir tarz kullanılmıştır. Fehîm'in mübalağaları gulûv derecesindedir. Bu, sebk-i Hindî şairlerinin anlatımda ifrata kaçtıklarının bir göstergesidir.

2.6. Karşıtlıklar (Tenakuzlar)

Anlam bakımından aralarında karşıtlık/zıtlık olan kelimeleri bir ibarede toplamaktır (Saraç, 2013: 163).

Bir şeyin kendi zıddı ile beraber bulunmasının onun anlaşılabilirliğini arttırdığı çok eskiden beri bilinen ve üzerinde önemle durulan bir husus olmuştur (Mum, 2018: 12). Zihinde zıtlık meydana getiren kavramlar da karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirilebilir. Aslında bu tür tezâtlar, bu söz sanatından umulandan daha fazla yarar sağlar. Olay ve eşyayı farklı yönleriyle gösterip onları daha etkileyici biçimde aktarmayı sağlayan tezât/karşıtlık sanatı, sanatkârın duygularını yansıtmada önemli bir ifade aracıdır (Saraç, 2013: 163). Karşıtlık muhatabın dimağında ani bir sarsıntı ile kuvvetli bir intibah yapar, bu intibahın zevkine varış, zihni bir huzur ve meserrettir (Tarlan, 2017: 209). Kavramlar zihinde tek başlarına değil, ilişkide oldukları diğer kavramlarla birlikte yer alır. Aynı zamanda birbirleriyle olan ortak yanlarının veya ayırt edici taraflarının da zihinde belli olması, onları anlamsal açıdan benzerlikler veya karşıtlıklar içerisinde gösterir (Öztekin, 2009: 520-521).

Sebk-i Hindî şairleri klasik olan tezâtları kullanmakla birlikte özellikle manevi tezâtlara yönelerek değişime gitmişlerdir (Çakır, 2017: 21). Yine herhangi bir şeyin zıddıyla değil; o zıt şeyle sebep-müsebbep, lazım-melzûm ilişkisi bulunan bir ögenin zikredilmesiyle gizli tezâtlar yapılabilir. Bazı araştırmacıların ikirciklem (Güngör, 2014: 103) bazılarının da birleşik tezât (oxymoron) dediği (Coşkun, 2014: 149) “zulmet-i beyzâ” (beyaz karanlık) gibi örnekler Hint üslûbu şairlerinin sık başvurduğu zıtlıklardır. Yine Hint üslûbu şairlerinin başvurduğu paradoksal ifadeler (Mum, 2006: 130) karşıtlık ilişkisini sağlayan bir başka araçtır. Bu tarz karşıtlıklar mazmunların yenilenmesinde önemlidir.

Sebk-i Hindî şairleri paradoksal imajlara çok büyük önem vermişlerdir. Aralarında karşıtlık ilişkisi bulunan farklı kavramları aynı tamlamada veya aynı ifadede bir araya getirerek yeni fakat çelişkili bir kavrama ulaşmışlardır. Paradoksal imajların Sebk-i Hindî

şiiirinde fazla yer almasında tasavvuf düşüncesinin önemli bir yeri vardır. Bilindiği gibi tasavvufun en önemli konularından biri olan vahdet-i vücud felsefesi varlığın birliği düşüncesi üzerine oturmaktadır. Bu düşünceye göre, zahirde birbirine zıt ve karşıt görünen şeyler de dâhil olmak üzere bütün varlık, aslında tek mutlak varlık olan Tanrı'nın farklı tezahürlerinden, farklı tecellilerinden ibarettir. Şairlerin paradoksal imajları kullanarak birbirine karşıt kavramları tek bir kavramda birleştirmeleri, vahdet-i vücud felsefesini savunan mutasavvıfların varlığı tek olarak görmeleriyle örtüşen bir tutumdur (Mum, 2006: 130).

Sebk-i Hindî şiirinde birbiriyle çelişkili ifadeler yoğun olarak yer almaktadır. Bunlar içinde özellikle Batılı araştırmacıların oksimoron ve paradoks dedikleri kavramlara uyan örnekler yoğun kullanılmıştır. Sebk-i Hindî şiirinde aslında yeniliğin kapısını açan araçlardan bazıları da bunlar olmuştur.

Oksimoron, birbiriyle uyumsuz ve görünüşte çelişkili kelimeleri ve anlamları özel bir estetik etki için bir araya getirmektir (Cuddon, 2013: 504). Güngör, oksimoronu sözcük önüne onun karşıtı gibi görünen bir sıfat konularak nitelendirme biçimi olarak tanımlamıştır (Güngör, 2014: 107). Esasen “manevi tezât”, “gizli tezât”, “birleşik tezât” gibi adları olan oksimoronu tezât sanatı içerisinde bir tür olarak değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla, her oksimoron aslında tezâttir, ancak her tezât oksimoron değildir (Değer, 2022: 49). Oksimoron, iki kelime arasında olur. Oksimoronda kullanılan ilk kelime ve ikinci kelime tamamen farklı ve zıt anlamlara sahiptir. Sözlük, oksimoronu daha fazla etki uyandırmak ve zıtlıkları vurgulamak için kullanılan iki kelimeye (sıfat-isim veya zarf-sıfat) indirgenmiş bir paradoks olarak tanımlar. Güngör, oksimoronun ortaya çıkmasındaki nedenlerden birinin geleneksel, alışlagelmiş kullanımların dışında sıra dışı, çarpıcı, etkin dil ve anlatım yakalamak olduğunu ve kullanılan mevcut dilin bunları karşılamada yetersiz kaldığını söyler (Güngör, 2014: 111).

Paradoks, mantıkî bir karşıtlık içeren yahut karşıtlık taşıyormuş gibi görünen yargılardır. Çiçero'nun dostluk için yaptığı methiye böyledir: “Dostluk sayesinde uzakta olanlar gözlerimizin önündedirler; fakirler zengin, güçsüzler kuvvetli ve ölümler yaşıyormuş gibidir.” (Cuddon, 2013: 509). Püsküllüoğlu da (1995'ten aktaran Hacınebioğlu, 2006: 107) paradoks için kimi zaman şaşırtma amacı güden, aykırı kanı, duygu ve düşünce anlamında “karşıtanlam” sözcüğünü teklif ederek paradoksların kendi

içinde özel bir tür çelişki, tezât ve çatışma içerdiklerini izah etmiştir. Şiirde paradokslar dikkat çekmek ve yeni bir bakış açısını teşvik etmek için kullanılır. Bir paradoks şaşırtıcı ve hayranlık verici olduğundan okuyucunun ilgisini çeker. Paradokslar, edebiyatta ve düşüncede imkânsızlığın bir temsilidir, önermesel bir boyutu vardır.

Paradoks ve Oksimoron, görünüşte çelişkili şeyler kullanan benzer edebî araçlardır. Bunları şu şekilde kıyaslayabiliriz: Paradoks, gizli veya beklenmedik bir gerçeği ortaya çıkarmak için görünüşte çelişkili fikirlerin yan yana gelmesidir. Oksimoron, heyecan verici bir etki yaratmak için iki zıt kelimenin birleşimidir. Paradoks bir ifade veya bir ifade grubu iken, oksimoron iki çelişkili kelimenin bir araya gelmesidir. Bir teknik olarak oksimoronun her zaman iki bitişik kelime olduğuna dikkat edilmelidir. Arada başka kelimeler varsa buna edebî bir paradoks demek daha doğru olur. Hemen hemen her oksimoronun bir paradoks olduğu iddia edilebilir. Her ne kadar paradoks çatısı altına oksimoronlar girebilse de tüm paradokslar oksimoron değildir. Paradoks, sezgiye meydan okuyan bir duruma yol açan gerçek bir ifadedir. Paradoks tam bir cümleden oluşur. Oksimoron ise kendisiyle çelişen sadece iki kelime ile meydana gelir. Basit bir deyişle, Paradoks çelişkili bir eylem olarak kabul edilir, oksimoron ise çelişkili bir ifadenin açıklamasıdır. Paradoksun aksine, oksimoron, tutarsız gibi görünen iki terim içeren açıklayıcı bir ifadedir. Oksimorondan farklı olarak paradoks, bir şeyi açıklamak için birçok kelime, hatta bir paragrafın tamamını kullanır. Oksimoronda kullanılan iki kelime estetik için var olup hiçbir anlam ifade etmezken, birlikte okunduğunda karşıt unsurlar içeren paradoks ise bir anlam ifade eder <https://pediaa.com> (10.09.2022).

Sebk-i Hindî şiirindeki paradokslar anlatımı güçlendiren, karmaşık hâle getiren ifadelerdir. Bazen şiirdeki paradoksları çözmek için zihni zorlamak gerekebilir. Böyle ifadelerde genellikle klasik olan bir mazmun alışılmışın dışına çıkılarak ters çevrilebilir. Bu da hazır kalıpların dışına çıkışla mümkündür. Zihnin alıştığı kalıp değiştiğinde algılayış zayıflar. Böyle olunca da anlam kapalı hâle gelir.

Fehîm Divânı'nda da bahsettiğimiz paradoksal ifadeleri görürüz. Aşağıdaki beyitte (G 76/1) geçen “semender” ateşte yanmayan efsanevî bir canlıdır. Bu mazmun genellikle ateşle birlikte zikredilirken burada semenderin kar bulutu içinde öldüğünü görüyoruz. Beyitteki paradoks günlük dile hâkimiyetle değil, divan şiirindeki mazmun dünyasını bilmekle fark edilebilir. Bir sonraki beyitte (G 236/3) güneşin gözüne sürme çekmesi bir

paradoksu ima eder. Zira güneşten dolayı sürme çekilir, fakat burada güneş sürme çekiyor. Diğer beyitte (G 10/3) geçen alevin gül yaprağının şebneme aşına olması da bir paradoks örneğidir. Devamındaki beyitte (G 347/7) güneşe bakıldığında göze gölge gözükmesi yine çelişkili bir imajın tezahürüdür. İncelelenen örneklerde paradoksların kullanılmasının nedeni hayranlık verici bir etki uyandırmaktır. Ayrıca bu örneklerde paradoksların mübalağa anlamı sağladığı da görülür.

Ten-i kâfûr-ı tab'umda⁸⁵ gönül pejmürde olmuşdur

Semenderdür ki ebr-i berf içinde mürde olmuşdur (G 76/1)

Ben o deryâ-yı muşaffâ-güherem kim hürşîd

Kuhl eder dîdesine süde-i hâşâkünden (G 236/3)

Vaqt-i hayâda rüyuña baqsun gören ba'îd

Gül-berg-i şu'le olduğımı şebnem-âşinâ (G 10/3)

Hürşîde baqarsam görünür çeşmüme sâye

Yâ Rab ne 'aceb hâlet imiş firkat-i dîdâr (G 347/7)

Paradoksun diğer bir örneği olan aşağıdaki beyitte (G 66/4), kendi nurunda pinhan olmak ifadesinde direkt bir zıtlık yoktur, çağrışımsal bir karşıtlık vardır. Bir sonraki beyitte (G 38/4) ecelin korkudan ah vah etmesi ilginç bir paradoks örneğidir. Zira ecel insanlara korku verirken burada ecel korkuyor. Beyitte kişileştirilen ecel bir paradoks içinde verilerek mübalağalı bir anlatım ile etkisi arttırılmıştır. Diğer beyitte (G 110/2) geçen şimşeğin bela tarlasının sulayıcısı olması orijinal bir paradoks örneğidir. “Gönül testisi, baştan başa kırık bir durumda iken bile gırtlığına kadar gam zehriyle dolu.” şeklinde çevrilen aşağıdaki beyitte (G 186/3) orijinal bir paradoks örneği verilmiştir. Sonraki beyitte (G 204/1) “Işığın ne olduğunu bilmeyen ateşim, suyun ne olduğunu bilmeyen okyanusum.” ifadesinde de paradoks vardır. Devamındaki (K 2/23), öyle bir sülünüm ki şahin korkusundan meskenimi kartalın pençesi yaptım, şeklinde çevirdiğimiz ifadede orijinal bir paradoks yapılmıştır. Bir şeyden korkanın güvenilir bir yere sığınması gerekir fakat burada daha tehlikeli bir yere sığınma söz konusudur. Sonraki beyitte de (G 38/6) cesetlerin korkudan ruhların arasına karışmasında çelişkili bir durum vardır.

⁸⁵ kâfûr-ı tab'umda: Ü.

Normalde ruh cesetlerin içine girmez. Burada şair çelişkiden de yararlanarak abartma yoluna gitmiştir.

Ey perî eyleme hürşîd gibi ‘arz-ı cemâl
Kendi nûruñda ki pinhân olacağsın âhır (G 66/4)

Bir⁸⁶ olursa niğeh ü ğamze ma‘âzallâh eger
Havfden şahş-ı ecel eyleye âh u feryâd (G 38/4)

Ol hüşe-i ber-mezra‘a-i ‘âlem-i nûruz
Kim berķ-ı belâ âb-dih-i hırmenümüzdür (G 110/2)

Ne hâldür k'ola pür zehr-i ğamla tâ-be-gelü
Şikeste-hâl iken ser-be-ser qarâbe-i dil (G 186/3)

Şu‘leyem tâb n'iydügin bilmem
Lücceyem âb n'iydügin bilmem (G 204/1)

O tezervem ki bîm-i şâhînden
Meskenüm çengel-i ‘uķab itdüm (K 2/23)

Havfden bir yere gelmezdi ‘anâsır aslâ
Bîmden dâhil-i ervâh olurdu ecsâd (G 38/6)

Sebk-i Hindî şiirinde oksimoron (oxymoron) denen iki zıt kelimenin birleşiminden meydana gelen karşıt ifadelerle bazen karşılaşırız. Birleşik tezât olarak adlandırılan bu zıtlıklar Fehîm Dîvânı’nda da geçer. Aşağıdaki beyitte geçen (G 15/5) “siyeh-şua” ifadesi böyle bir karşıtlığı gösterir. Bu beyitteki karşıtlık İzutsu’nun şu görüşünü hatırlatmaktadır: İzutsu’ya göre (2001’den aktaran Yıldırım, 2003: 131) duyularla algılanabilir kesret dünyası, özü itibariyle, sadece zulmettir fakat aynı zamanda, bu aslı zulmet, görünürde nura dönüşen bir yönünün de bulunduğu dünya, bir nurdur. Diğer bir deyişle, zulmet, duyularla algılanabilecek bir nur şeklinde görünür. Bu, bizim varlık dünyası ile olgusal karşılaşmamızla yüz yüze geldiğimiz ilk paradokstur.

⁸⁶ Pür: Ü.

Gĩsũ-yı dil-rũbã gibi oldu **siyeh-şu'a'**

Sũz-ı duhãn-ı ejder-i âhumdan âfitãb (G 15/5)

Aşağıdaki beyitte geçen “mevc-i şerer” (G 57/1) ifadesi de birleşik bir tezãt meydana getirmiştir. Devamındaki beyitte geçen “ahker-i âb-âlũd” (G 43/1) ifadesinde de benzer bir karşıtlık ilişkisi vardır. Bir sonraki beyitte (G 126/4) şebnemin kıvılcım olması, tabiatı birbirine zıt unsurların bir araya getirilmesiyle yapılmış bir tezãttır. Ateş su tezdadının kullanıldığı bir diğer beyitte (G 240/2) “âb-ı şule-âmĩz” ifadesiyle çelişki sağlanmıştır. Devamındaki beyitte (G 182/8) geçen damlanın okyanus olması mũbalađa anlamının da yoğun olduğu bir diğer zıtlıktır. Sonraki beyitte geçen “neřãt-ı gam” ifadesinde (G 236/6) ũzũntũ ve sevinç aynı tamlamada bir araya getirilerek karşıtlık ilişkisiyle birleşik bir tezãt yapılmıştır. Bir sonraki beyitte (G 280/3) “giryenãk-i hande-eser” ifadesiyle benzer bir tezãt anlamı sağlanmıştır.

‘Uřřãķ ki âh ile ğazãyı heves eyler

Mevc-i şererin cevher-i tiğ-i nefes eyler (G 57/1)

Germiyet-i mey itse ruřsãruñı tãb-ãlũd

Olur leb-i hũy-gerdũñ bir ahker-i âb-ãlũd (G 43/1)

Ğonca ahker dãđ gũl âteş nesĩm ol gũlřenũz

Kim řererdũr şebnem-i gũl-berg-i bãđ -ı sĩnemũz (G 126/4)

Hõr baķmañ âřinãyãn eşk-i tũfãn-bãruma

Ķatrenũñ řahrã-yı dãmãnumda ‘ummãnın ğorũñ (G 182/8)

Eylemiş şem ‘i cemãlũnden âteş-efrũz-ı ğayã

‘Arız-ı pũr-tãbuñ âb-ı şu‘le-ãmĩz eyleyen (G 240/2)

Ben õlũrsem bu neřãt-ı ğam ile ğande-kũnãn

Za‘ferãn vãye alur her emen-i ğãkũmden (G 236/6)

O kebk-i bũ‘l-‘acebũz giryenãk-i ğande-eşer

Ki za‘ferãn iderũz ğãr-ı âřiyãnumuzı (G 280/3)

Fehĩm Dĩvãnı’nda geçen karşıtlığın diğer örneklerinden bazılarını refans olarak veriyoruz: (G 128/3), (G 134/4), (G 44/4), (G 194/5), (G 195/4), (G 217/1), (G 207/5), (G

53/1), (G 18/3), (G 231/11), (K 5/11), (K 7/24), (TCB 1/8-9), (K 5/7), (K 6/12), (TCB 1/5-2), (TCB 1/8-7), (G 35/4), (G 30/3), (G 14/6), (G 16/8), (G 35/4), (G 43/3), (G 94/3), (G 69/5), (G 69/5), (G 98/5), (G 77/2), (G 109/6), (G 85/1), (G 113/5), (G 119/1), (G 129/3), (G 124/2), (G 129/4) (G 130/1) (G 166/2), (G 136/1), (G 176/1) (G 163/2) (G 180/3), (G 163/5), (G 181/1), (G 181/5), (G 181/6), (G 190/1), (G 191/1), (G 191/3), (G 194/7), (G 204/5), (G 205/4), (G 206/4), (G 204/4), (G 205/4), (G 206/4), (G 204/4), (G 206/5), (G 210/2), (G 206/9), (G 211/5), (G 207/4), (G 217/5), (G 229/3), (G 242/2), (G 248/5), (G 238/6), (G 254/2), (G 42/3), (G 281/2), (G 57/7), (G 122/1), (G 19/3), (G 31/7) (G 47/8), (G 207/3), (G 49/7), (G 109/7), (G 75/4), (G 110/1), (G 128/5), (G 133/4), (G 172/3), (G 162/5), (G 177/6), (G 168/1), (G 186/2) (G 189/2), (G 212/1), (G 199/4), (G 218/1), (G 218/5), (G 291/1), (G 235/7), (G 293/1), (G 253/1), (K 4/1), (K 7/6), (K 4/12), (K 7/11), (K 4/23), (K 8/14), (K 14/26), (K 8/22), (K 14/42), (K 11/13), (K 14/25), (K 17/5), (K 17/6), (TKB 1/1-11), (TKB 2/2-1), (TCB 1/7-7), (TCB 1/7-8), (TKB 2/6-5), (TKB 3/7-4), (TKB 3/7-5), (T 5/4-3), (TKB 4/5-1), (T 5/5-1), (TKB 4/7-3), (KT 2/2), (KT 5/4), (R 8), (R 28).

İncelediğimiz Fehîm Dîvânı'nda karşıtlık/tenakuz örneklerinin yoğun olduğu tespit edildi. Aralarında zıtlık ilişkisi bulunan unsurların büyük çoğunluğunun paradoksal ifadeler olduğu görüldü. Bunların şiirin anlamına şaşırtıcılık ve etkileycilik kattığı müşahede edildi. Paradoksal ifadelerin yanında oksimoron olarak isimlendirilen birleşik tezâtların da divanda kullanıldığı tespit edildi. Bu ifadelerin çoğunun “ateş-su” zıtlığını ifade ettiği söylenebilir. Bunların yanında klasik tezât örneklerinin de yer yer ikame edildiği gözlemlendi. Genellikle karşıt ve çelişik durumların bulunduğu kısımlarda mübalağalı anlatımın da tezada eşlik ettiği söylenebilir. Orijinal mazmun bulma yolunda Fehîm paradoksal ifadelerden olabildiğince yararlanmıştı. Hatta bazen klasik olan bir mazmunun çağrışımını tersine çevirerek karşıtlık ilişkisiyle yeni bir anlama ulaşmıştı. Bunun yanında telmihte bulunulan kişi ya da olayın alışıldık özelliklerinin tersini söyleyerek de orijinal bir üslûp yakalamada tezâttan yararlanmıştı.



III. BÖLÜM

3. MUHTEVA ÖZELLİKLERİ

Sebk-i Hindî şairleri ızdırabı ve karamsarlığı şiirlerinde yoğun bir şekilde işlemişlerdir. Hint üslûbunda muhteva açısından dikkati çeken bir başka şey günlük hayattan ve tasavvuftan yararlanılmasıdır. Bunun yanında bu üslûbun şairlerinin benzer kavramları şiirlerinde kullandıkları görülür.

3.1. Konu Tercihleri

3.1.1. Izdırap, Bedbinlik

Izdırap şiirin vazgeçilmez duygusudur. Şiirlerin çoğunda ana duygunun hüznü olduğu söylenebilir. Mutluluğun şiirini söyleyen çok az şair vardır. Divan şiirinde ekseriyetle hüznü, ızdırabı hakimdir. Durum böyleyken 17. yüzyıldan itibaren Türk şiirinde etkisini gösteren sebk-i Hindî'de ızdırabın daha da arttığı, derinleştiği görülür. Bu akıma mensup şairler ızdırabı şiirin ana eksenine oturtmuşlardır. Öyle ki tebessüm dahi nedir bilmezler (G 127/7); sine, onlar için aşk gamı ordusunun başşehri, gözyaşı da bu orduyu sevinç hırsızlarından korumak için bekçidir (G 127/3). Sebk-i Hindî şairleri ızdıraptan zevk alırlar (G 150/6). Böylece şiiri baştan başa lirizmin odağı hâline getirmişlerdir. Dolayısıyla şiir, düşüncenin yok olduğu ya da zayıfladığı hayal ve duygunun egemen olduğu mecraya dönüşmüştür. Sebk-i Hindî şairlerinden Fehîm-i Kadîm bu duyguyu şiirin merkezine yerleştirmiş, ızdırabı daha etkili ortaya koymak için mübalağa, tezât, teşbîh, irsal-ı mesel, telmih vb. sanatlardan yararlanmışlardır.

Bilmezüz kâr-ı tebessüm niydüğün amma Fehîm

Her zamân vîrân iken şad-ḥânümândur giryemüz (G 127/7)

Tahtgâh-ı şâh-ı'aşk-ı ğam-sipehdür sinemüz

Ḥıfz için düzd-i tarabdan päsbandur giryemüz (G 127/3)

Ḳo muẓtarib olayım nîm-bismil eyle beni

Senüñ şehîdüñ olur ıztırâbdan maḥzûz (G 150/6)

Sebk-i Hindî şairlerinin klasik çizgiyi temsil eden şairlerden farklı olarak aşırı içe kapanmaları, ruhsal bunalımlarının eseri olabilecek manevi hâllerini maddi unsurlarla ortaya koymaları bir nevi bireyselliğin geldiği noktayı göstermektedir. Bu

bireyselleşmenin içinde şairlerin yaşadıkları dönemin olumsuz şartlarının ve Sebki Hindî'nin bizatihi kendisinin payı olduğu ileri sürülebilir (Demirel, 2006: 78).

Şairlerin içe kapanmaları, ruhsal bunalımları, yaşadıkları dönemin olumsuz şartları şiire hüznle birlikte karamsarlık/ümitsizlik duygusunu getirmiştir. Şair, bahtın ümit gözünü uyutmak için ona binlerce üzüntü masalı anlattığını (G 136/3) söyler. Üzüntü ve karamsarlık âdeta bir girdaba dönüşmüştür. Âşığın acısı öldüğünde bile devam eder. Nitekim Fehîm, aşağıdaki beyitte (G 224/5), o ay gibi güzel, bir gün toprağında gönlümün dumanını görüp “Bu, benim Fehîm’imin mezarının yeni açılmış sümbülüdür.” desin, diyerek kabirde bile gönlünün yandığını belirtir. Diğer beyitte (K 15/12) şair, feleğin istediği gibi dönmediğini (bahtının yaver gitmemesi) bir an istediği gibi dönse de binlerce gam yıldızının felaket burcundan doğduğunu, yani gün yüzü görmediğini belirtir.

Çeşm-i ümîd-i tâli’umi hufte itmege

Her demde söylerem nice biñ dâstân-ı ye’s (G 136/3)

Diye hâkümde görüb dūd-ı dilüm bir gün o mâh

Nev-şüküfe sünbül-i kabr-i Fehîm’ümdür benüm (G 224/5)

Murādumca felek devr eylemez eylerse de bir dem

Ṭulū’ eyler hezarân necm-i ğam burc-ı felâketden (K 15/12)

Aşağıdaki beyitte (G 52/4) Fehîm, hasret köşesinde âşığın gözünden akan kanlı şarabı kâh elbisenin yen’i kâh yatak içer, diyerek âşığın ızdırabının sürekli ve şiddetli olduğunu aktarmıştır. Burada ızdırabın anlatıldığı birçok kısımda olduğu gibi ızdırabın şiddeti mübalağa yoluyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Âşığın ızdıraptan ettiği ah bazen göğün perdesini yırtacak kadar şiddetlidir (G 91/4). Diğer beyitte (G 15/6), eğer güneş benim kara günlerimden bir nokta görseydi, geceye karanlığı öğretirdi, denerek yine ızdırabın ne kadar fazla olduğu mübalağa ve kişileştirmeye başvurularak anlatılmıştır. Şairlerin ızdırap duygularını daha çarpıcı anlatmak için kullandıkları yollardan biri de teşhis sanatıdır.

Künc-i **hasretde**⁸⁷ mey-i hün-âb-ı çeşm-i ‘âşığı

Muttaşıl geh âstîn ü gâh bister nüş ider (G 52/4)

⁸⁷ *hayretde*: Ü.

Perde-i eflâki eyler çâk zür-ı bād-ı âh
Hâle fânüs-ı çerâğ-ı hâverî olmak nedür (G 91/4)
Ta'lim iderdi zulmeti leyle ideydi ger
Bir nokta meşk rüz-ı siyâhumdan âfitâb (G 15/6)

Sebk-i Hindî şiirinde ızdırapla mübalağa birçok beyitte iç içedir. Klasik şiirde de ızdırabın anlatıldığı bölümlerde abartmanın devreye girdiği görülür fakat Hint üslûbuna mensup şairler ızdırabı daha yoğun anlattıkları için daha fazla abartmaya gitmişlerdir. Aşağıdaki beyitte (G 220/1) şair, kanlı gözyaşım çok dalgalanıp gözyaşımın seli deryaları boğdu, diyerek gulûv derecesinde bir abartma yapmıştır. Diğer beyitte (G 225/5), eğer cehennemde külümü eleseler, akkor hâlinde binlerce mahşer güneşi ortaya çıkar, diyerek mübalağayı hat safhaya ulaştırmıştır.

Pür-mevc olup **dîdede**⁸⁸ hûn-âb-ı sirişküm
Deryaları garq eyledi seylâb-ı sirişküm (G 220/1)
Ahkerâsâ nice biñ hürşîdi mahşer fâş olur
Dûzah içre itseler ğırbâl eger hâkisterüm (G 225/5)

Bazen ızdırabın ne derece olduğu telmihlere göndermeler yapılarak da abartılı bir şekilde söylenebilir. Şair aşağıdaki beyitte (G 34/2) sevgilinin dudağının kargaşasının coşmasıyla gönül fırınından Hz. İsa'nın evini yıkacak kadar gözyaşımın akıtıldığını söylüyor. Burada Hz. İsa'nın göğre çekilmesi, mekânının orası olmasına dolaylı bir telmih var. Söylenmek istenen gözyaşımın ta göğre kadar ulaşmasıdır.

Cüşiş-i şür-ı lebün itdi tennür-ı dilden
Eşk-i tûfân-eşerüm hâne-ber-endâz-ı Mesîh (G 34/2)

Hüsn-i talil yoluyla da gam orijinal bir şekilde aktarılabilir. Şair, aşağıdaki beyitte ağlamaktan gözyaşı kanının coşmasının fazlalığından sabahın elbisesinin gül rengiyle süslendiğini söylüyor. Burada mübalağa, teşhis, hüsn-i talil sanatlarıyla üzüntünün tesiri yansıtılmıştır.

⁸⁸ *dîdeye*: Ü.

Keşret-i cüş-ı hün-ı giryemden

Oldı gülgün-tırâz câme-i şubh (G 32/3)

Tezât sanatını da sebk-i Hindî şairleri hüznleri anlatmak için kullanmışlardır. Aşağıdaki beyitte gözyaşının sıcaklığının ateşe debdebe, heybet bahşettiği söylenerek üzüntü duygusu etkili bir şekilde yansıtılmıştır.

Eşk-i germüm ki ola kevkebe-bahş⁸⁹-ı âteş

Ahkeri şu'le-i ser-keş şereri ahker olur (G 84/2)

Şairlerin yaşadıkları dönemin olumsuzluklarını şiire taşımalarının bir tezahürü de Fehîm'in aşağıdaki beyitlerinde görülür. Genç yaşta öldüğü söylenen Fehîm hayatının sonlarına doğru bir süre Mısır'da yaşamıştır. Buradaki günlerinin pek iyi geçmediğini aşağıdaki beyitlerden anlayabiliriz. Şairlerin bireysel hayatlarını şiire taşımaları sebk-i Hindî'yle beraber artmıştır. Fehîm aşağıdaki beyitlerde Mısır'ı hiç sevmeyişi karamsar bir bakış açısıyla anlatır. Cennet kapısı dahi olsa hayattayken bir daha Mısır'dan geçmek istemediğini söyler (KT 3/1). Mısır'ın suyu ab-ı hayat bile olsa ondan içmek istemediğini (KT 3/2), güneş olsa Mısır'ın ufkundan doğmak istemediğini (KT 3/5) belirtir. Bülbüllerin sustuğunu, her harabenin Mısır'ın kargalarının sesi ile dolduğunu (KT 3/5), Mısır'ın eşeklerinin tepişirken çıkardıkları tozdan gözü bulanık gördüğü için çok baktığı hâlde insan göremediğini (KT 3/8), Mısır'ın ejderler ülkesi, baykuşlar yurdu olduğunu (KT 3/11) anlatır. Cehenneme giden biri varsa haber versin, asileri Mısır'ın azabıyla korkutuyorlar mı (KT 3/12), diyerek mekânın cehenneme döndüğünü hissettirir. Fehîm Mısır'ın evliyalarının bile arsız olduğunu (KT 3/13) söyleyerek Mısır'a olan nefretini gizlemez. Buradan gidinceye kadar Mısır uykusuna yatayım ki bir daha gözüm onu görmesin (KT 3/16), der.

'Ahdüm olsun ger der-i cennet olursa ey Fehîm

Şağ olursam geçmeyem bir dahı báb-ı Mısr'dan (KT 3/1)

Tâ ki cânım tendedür mâü'l-ḥayât olsa eger

İçmeyem Hızr eylese teklîf âb-ı Mısr'dan (KT 3/2)

⁸⁹ kevkebe bahş: Ü.

Māh olup a'mā iderdi nūr-ı mihr insānı kūr
Sürme itse āfitāb u meh tūrāb-ı Mısr'dan (KT 3/5)

Gülsitāndan bülbülān me'yūs olup hāmūş hep
Her harābe pür-şadā bang-i ğurāb-ı Mısr'dan (KT 3/5)

Çok temāşā itdüm ādem görmedüm zīrā gözüm
Hiredür gerd-i himār-ı bī-ħisāb-ı Mısr'dan (KT 3/8)

Ejderistān olsa lāyık bümzār olsa revā
Genc olur peydā belī künc-i harāb-ı Mısr'dan (KT 3/11)

Dūzaħa varmış bir ādem var ise versün haber
'Āşiyānı kōrkudurlar mı 'azāb-ı Mısr'dan (KT 3/12)

Evliyāsı kün-bürehne kīr-der-kef gezmede⁹⁰

'İzz ü nān-ı himmet ummañ bī-ħicāb-ı Mısr'dan (KT 3/13)

Görmesün çeşmüm ebü'n-nevm eyleyem her dem ğidā
Tā gidince olmayan bīdār ħ'āb-ı Mısr'dan (KT 3/16)

Yukarıdaki beyitlerde Mısır'a olan nefretini dile getiren Fehîm'in Mısır'a gitmeden önce yaşadığı İstanbul'dan da memnun olmadığını Rum redifli aşağıdaki terki-i bentten anlayabiliriz. Bu iki şiirdeki durum şairin bedbin bir ruh hâline sahip olduğunu gösteriyor. Aşağıdaki beyitlerde Rum için söylenenler, Mısır için söylenenlerle paraleldir. Hatta bazı ifadeler birbirine çok benzemektedir. Aşağıda Rum'un tabiatı iyi olanlara gül kokusunu bile zehir ettiğini dile getiriyor. Diğer beyitte cihanın viraneliğinin içinde bülbülün derbeder, gül bahçesinin ise baykuşların ferah bir şekilde oturdukları mekân olduğu söyleniyor. Devamındaki beyitte Fehîm, Allah'ım beni ya öldür ya Rum'dan kurtar, böylece uğursuz talihimden kurtulayım, diyerek Allah'a yalvarıyor. İki şiirden hareketle Fehîm'in yaşadığı ortamdan memnun olmadığını, zamandan şikâyetçi olduğunu, kısacası bedbin ruh hâliyle mekânı ve zamanı kendisi için cehenneme çevirdiğini söyleyebiliriz.

⁹⁰ Evliyāsı ser-bürehne-ğır der-kef gezmede: Ü.

Erbâb-ı şab'a bûy-ı gül olsa semûm olur

Ĥûsn-ıynete nesîm-i şabâ mesmûm-ı Rûm (TKB 2/2-4)

Bûlbûl ĥarâbezâr-ı cihân içre derbeder

Gûlzâr mesken-i feraĥ-âbâd-ı bûm-ı Rûm (TKB 2/2-5)

Yâ Rab eyle baĥt-ı bed-şûmdan ĥalâş

Ya kıl beni helâk ya it Rûm'dan ĥalâş (TKB 2/2-8)

Bunları söyleyen Fehîm Mısır'dayken bu sefer memleketine (Rum'a) olan özlemini dile getirmektedir (K 7/52). Diĥer beyitte (K 8/9) garibin derdine seferden başka deva olmadığının söylenmesi Servet-i Fünûn şairlerinin her şeyden kaçış düşüncesini hatırlatmaktadır. Bedbin bir ruh hâline sahip olan Fehîm yaşadığı mekândan ve zamandan memnun değildir. Fehîm diĥer beyitte (K 15/26) bahtına seslenir. "Ey baht! " "Vatanda çektiğim yüzlerce tür gamdı, ne güzel bir himmet ki beni gurbet elemelerinden de nasıplendirdin." diyerek vatandayken de gurbetteyken de gam ve elemden kurtulamadığını söyler.

Fehîm'i bende itdi Mışır'da bir Yûsuf-ı şânî

Iraĥdan merĥabâ Rûm'a du'âlar cümle ihvâna (K 7/52)

Ġarîb derdine yoĥ hiç seferden özge devâ

Revâ budur k'ola âmâde dil müdâvâya (K 8/9)

Vatanda çekdigüm şadgüne kürbet idi ey baĥt

Zihî himmet ki itdûn vâyedâr âlâm-ı gurbetden (K 15/26)

Fehîm, ızdırabını anlatırken bazen nesnelere kendi ruh hâli arasında bir benzerlik kurmuştur. Aşağıdaki beyitte (G 262/3) gönlün ızdırabını anlatmak için mumla benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Gönül, mum gibi aynı anda hem ızdırıp çeken hem huzur bulan ateş yatağında yanan kordur, diyerek mumun yanmasıyla gönlün ızdırabı, sönmesiyle huzuru arasında irtibat kurmuştur. Diĥer beyitte (G 99/4) gönül mihnet çölünün fezasının tuhaf bir avcısıdır, gam dumanının kuşunun tuzağı bu yüz parçaya ayrılmış sinedir, denerek benzerlik ilişkisiyle ızdırıp anlatılmıştır. Sonraki beyitte (G 20/4) sevgili gözyaşımı görünce çatık kaşımı gösteriyor, dindikten sonra buna temsil yoluyla deniz coştukça dalganın meydana geleceği söyleniyor. Burada hem benzerlik ilişkisinden yararlanma

hem de tabiattan kendi duygusuna uygun karşılık bulmayı görüyoruz. Şairin ızdırabını anlatırken tabiattan yararlanmasının bir diğer örneği olan aşağıdaki beyitte (G 137/4) inleyişim bahçe kilisesinin rüzgârı olsaydı, her goncadan çan sesi gelirdi, diyerek ızdıraptan dolayı inleyişinin tesirini aksettirmek istiyor. Bir diğer beyitte (G 210/8) senin güneş gibi baştan ayağa alev saçıcı olduğunu görmesem ızdırabını bilmezdim, diyen şair, yine tabiattan yararlanarak, benzerlik ilişkisine dayanarak ızdırabın tesiri anlatılıyor

Gönül o aḥker-i sūzân-ı şu'le-pisterdür

Ki şem'veş ola hem muẓtarib hem âsûde (G 262/3)

Ṭurfa şayyâd-ı feẓâ-yı deşt-i miḥnetdür gönül

Dâm-ı murğ-ı dūd-ı ğam bu sîne-i şad-çâkdür (G 99/4)

Çĩn-i ebrü gösterür gördükçe cūş-ı eşkümi

Mevc olur peydâ belĩ olduḡça deryâ muẓtarib (G 20/4)

Bĩ-ḥodĩ-i mest-i cām-ı ḥayret-i dildâr ile

Ya'nĩ derd ü ıztdırâb-ı âhdan âsûdeyüz (G 133/3)

Nesĩm-i deyr-i bâĝ olsaydı nâlem

Gelürdi ğoncadan âvâz-ı nâḡûs (G 137/4)

Âfitâbâsâ serâpâ şu'le-efşân olduĝuñ

Yâd itmezdüm Fehĩmâ ıztdırâbuñ görmesem (G 210/8)

Izdırap anlatılırken bazen teşbîh tersine çevrilebilir. Yani müşebbehün bih olması gereken taraf mübalaĝayı daha da ziyadeleştirmek için müşebbeh olabilir. Teşbîhin taraflarının yer deĝiştirdiĝi aşağıdaki örnekte umman coşmasını şairin gözyaşına benzetiyor, umman, ağlayan göz gibi olsa coşuşunu gözyaşlarıma benzeterek ağlar, diyor.

Teşbĩh ideli⁹¹ cūşişini eşküme 'ummân

Kim ağlar idi dĩde-i giryân gibi olsa (G 255/6)

Fehĩm Dĩvânı'nda ızdırabın eserin geneline yayıldığını bu duygunun ana duygu olarak işlendiĝi tespit edildi. Sebki Hindĩ şiirlerinde görülen karamsarlık ve ümitsizlik

⁹¹ ider: Ü.

hâlinin Fehîm'in şiirlerine de sirayet ettiği görüldü. Yine hayattan ve zamandan şikâyet, bedbin bir ruh hâlinin tezahürü olarak divanda işlenmiştir. Fehîm, ızdırap ve bedbinliğini anlatırken mübalağa, tezât ve benzetmelerden özellikle yararlanmıştır.

3.1.2. Günlük Hayat

Her sanat eseri yazıldığı dönemin kültürünü az ya da çok yansıtır. Bazı eserlerde günlük hayatla ilgili birikimler baskın olarak kullanılır. Bu eserler bakış açılarını sosyal hayata çevirmişlerdir. Estetik gayeyle yazılan yapıtlarda ise günlük hayatla ilgili unsurların daha az yer aldığı genel bir kanıdır. Sanatçılar bu tür eserlerde bireysel duygularını aktarmak istediklerinden sosyal hayatla bağlarını zayıflatırlar. Böyle eserler soyutlaşma eğilimi gösterir. Fakat soyut olan duyguları daha çarpıcı vermek için sanatçı tabiattan ve günlük hayattan yararlanır.

Şâirin ilham kaynağı günlük hayattır ve asıl hüneri çevresindeki her şeyi dikkatle görmesi, onlardan ibret almasıdır (Âryân, 2005: 93). Şair buna ne kadar dikkat ederse şiiri günlük hayatla o ölçüde irtibatlı olur.

Divan şiiri soyut bir şiirdir. Divan şiiri içinde gelişen sebk-i Hindî ise soyutluğu arttırarak anlamı kapalı ve girift hâle getirme eğilimindedir. Fakat bu üslûbun şairleri de yer yer daha etkili bir anlama ulaşmak için tabiattan, nesnelere ve günlük hayattaki unsurlardan, halk geleniğinden istifade etmişlerdir. Hint üslûbuna mensup şairler mazmunlarda önemli bir değişiklik meydana getirmişlerdir. Yeni mazmun üretmek için birçok araca ihtiyaç vardır. Günlük hayat şairin önünde duran hazır bir malzemedir. Şair bu malzemeyi titiz bir şekilde değerlendirdiğinde onda kendi duygusunu yansıtabilecek yeni unsurlar bulacaktır ya da daha önce kullanılmış olan birçok unsurun farklı yönlerine eğilip kalıpları kırarak orijinalliği sağlayabilecektir. Özellikle şairlerin günlük hayattan yararlanma yoluna gidebilecekleri güzergâhlar teşbîhlerden geçmektedir. Şair elinde bulunan müşebbehe tabiattan, nesnelere, günlük hayattan uygun müşebbehün bihler arar. Bunun için en uygun anlatım yolu temsil getirmektir.

Aşağıdaki beyitte günlük hayatın bir yansıması olarak kurbân kesilmesi ve kesilen kurbânın kanının alna sürülmesi olayı geçmektedir. Beyitte, fitne senin gözünün kurbânlık yerinde kurbânın olur, felek çocuğu da feleğin kanını alnına sürer, denerek bir hayal unsuru günlük hayattan alınan gelenekle yansıtılmıştır.

Şafak hūnīn ider tıfl-ı felek zīb-i cebīn

Fitne bismilgeh-i çeşmūnde ki kurbānuñ olur (G 73/6)

Aşağıdaki beyitte sevgilinin güzelliğini anlatabilmek için günlük hayattaki bir unsur şiire taşınmıştır. Âşık sevgiliye aynaya çok bakma, bakarsan gözüne güneş olur, diyor. Sevgilinin yüzünün parlaklığının anlatıldığı bu beytin ikinci dizesinde halk arasında bilinen güneşe çok bakmanın zararlı olduğu bilgisi şiire taşınmıştır. Şair anlatımını daha estetik hâle getirmek için bir tabiat ögesini benzerlik ilişkisiyle şiire taşımıştır.

Āyīneye çok bakma olur gözüñe çün mihr

İfrāt ile hırşīde nazar itme zardur (G 106/7)

Aşağıdaki beyitte şair mahallelerde bekçi taşlarının bulunduğuna değinir. Bu taş herhâlde bir işaret/nişan vazifesi görüyordu. Nitekim İpekten de “Yollara dikilen işaret taşlarına da nişan taşı denir.” demektedir (Bayram, 2010: 283). Diğer beyitte gönül ehli ah ederek, ağlayarak, inleyerek; akşamdan seher vaktine kadar gezen bekçilerden o ay gibi sevgilinin mahallesini bilir. Beyitte Osmanlı Dönemi’nde bekçilerin geceleri sabaha kadar gezdiğini öğreniyoruz.

Ṭılsım-ı Cem'dür olur mı şikeste-i her-dīv

Hezār **seng-i 'ases** olsa der-kemīn-i sebū (G 247/5)

Āh ile giryān u nālān devr ider şeb-tā-seher

Ehl-i dil küyın o māhuñ **pāsbānından** bilür (G 112/2)

Aşağıdaki beyitte, eğer malın Hz. Yûsuf'un gömleği ise onu kuyu sandığının içine at, orada gizle, zira malın kurt kürkü olsa da âlem onu satar, denerek halk arasında kurt postunun değersizliğine işaret edilmiştir. Kuyunun sandığa benzetilmesi de farklı bir imajdır.

Eger pīrāhen-i Yûsuf'sa at şandūķ-ı çāh içre

Metā'ūñ pōstīn-i gürğ ise bāzār ider 'ālem (G 202/3)

Allah'ın dünyayı yaratmasına atıfta bulunulan aşağıdaki beyitte, âlemin deniz ve karaları, kader mimarının elinde artmış olan fazla su ve balçığımızdır, denerek su ve

karaların bulunmasıyla günlük hayatta bir bina bittikten sonra su ve balçığın artması arasında ilişki kurulmuştur.

Baħr u ber-i ‘ālem yed-i bennā-yı ƙaderde

Pes-māde olan faẓla-i āb u ğilūmūzdür (G 109/3)

Aşağıdaki beyitte, sevgilinin gözündeki sürme tozu fitneye teyemmüm toprağıdır, denerek teyemmüm yoluyla abdest almaya işaret ediliyor. Yine ibadet için saf tutulması, ibadet edilen yer olan secdegâhın kullanılması günlük hayatın, inançların şiire taşınmasına bir başka örnektir.

Şaf-ı müğgān ile tā çīn-i ebrū secdegāh oldı

Ğubār-ı kuħl-ı çeşmūñ fitneye **ħāk-i teyemmūmdür** (G 103/4)

Temsil-i teşbīhlerin kullanıldığı yerlerde delil getirilen ifade genellikle günlük hayat, tecrübeler, gelenekle ilişkili bir şekilde kullanılır. Dolayısıyla şair bir duyguya uygun bir karşılık ararken folklorik bir unsuru tercih etmiştir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin bakışlarının her zaman keskin ve tesirli olduğuna, celladın da kılıcının her zaman keskin olması delil getirilmiştir. Bir sonraki beyitte misafire iyi davranılması örfü vardır. İnsanın cellat bile olsa misafirine kıymayacağı söylenir.

İder tığ-i nigāhı her zamān ol bī-amān keskin

Belī şemşiri cellāduñ gerekdür her zamān keskin (G 242/1)

Ey çarħ-ı siyeh-kāse-i dūn-perver-i bī-rahm

Cellād da olsa kişi mihmānına kıymaz (G 114/3)

Eskiden gelinleri giydirip süsleyen, gelin başı yapan, düğün evleri için süsler hazırlayan kadınlar vardı. Bu kültür unsurunun aşağıdaki beyitte kullanıldığını müşahade ediyoruz. Süsleyici gelinin saçını ne kadar süslerse âşıkların kalbi o derece ızdıraba düşer, deniyor. Böylece günlük hayattaki bir durum şiirde duyguları etkili bir şekilde anlatmak için kullanılmış oluyor. Bir sonraki beyitte, Çin miskin kışkandığı havanın lutfu, yeryüzü gelinini süsleyen güç olmuştur, denerek yine günlük hayatı yansıtan bir unsur olan gelin süsleyiciliğine değinilmiştir. Diğer beyitte ise herkes Nil gelinini süslemek için gelin süsleyici oluyor, gemiler tarak, kürekleri ise tarağın dişleri oluyor. Nil nehrinin

güzelliğini anlatmak için şair; gelin, gelin süsleyicisi, tarak, tarağın dişleri gibi kültür unsurlarından yararlanıyor.

Ne deñlü ıurraña z̄inet virürse **meşşâta**
O mertebe dil-i ‘uşşâk piç ü tâba düşer (G 60/2)

Luţf-ı havâ yine reşk-i nâfe-i Çin'dür
Nâmiye **meşşâta**-i ‘arūs-ı zemîndür (G 105/1)

İdüp **meşşâtelüg** herkes ‘arūs-ı⁹² Nîl'i zeyn itdi
Ki güyâ oldı keştî **şâne** vü **mıķzâf** dendâne (K 7/22)

Aşağıdaki beyitte ev yapımında kullanılan kerpiç kültür unsuru olarak şiire taşınmıştır. Bu iyice harap olmuş yerin, baş altına konacak bir kerpiç parçasını görseydik başımızı dize kor muyduk, diyen şair duygularını günlük hayattan bir unsur kullanarak yansıtıyor.

Ser-be-zânü mı olurduķ bu ģarâb-âbâduñ
Zîr-i ser eyleyecek pâre-i **ģıştın** görsek (G 172/4)

Kervanların pazarlara satılacak eşya getirmesi olayının kullanıldığı aşağıdaki beyitte, gam metasına artık yer kalmadığı fakat üzüntü kervanlarının can ve gönül şehrine gelmeye devam ettiği anlatılıyor. Şair, burada gönlünün üzüntüyle dolup taşığını somut bir unsur olan pazarı ve bu pazarda mal satmak için gelen kervanları kullanarak anlatıyor.

Yer ģalmadı Fehîm metâ‘-ı ģama henüz
Gelmekte şehri-i cân u dile **kârvân-ı ye’s** (G 136/7)

Aşağıdaki beyitte kabrin üzerine yeşillik, çiçek (gül, lâle, sünbül, sûsen) ekmek geleneğine işaret edilmiştir (Bayram, 2010: 364). Fehîm burada öldükten sonra bile ızdırap çektiğini anlatmak için bu mazmunu tercih etmiştir.

Diye ģâkümde görüb dūd-ı dilüm bir ģün o mâh
Nev-şüküfe sünbül-i ģabr-i Fehîmümdür benüm (G 224/5)

Eskiden şehirler kale içine yapılırdı. Aşağıdaki beyitte gönlün akıl kalesinin darlığı içine hapsedilemeyeceği bu kültür unsurundan yararlanılarak verilmiştir.

⁹² ‘arūs-u: Ü.

Tengnā-yı al'a-i 'aql içre olmaz ehr-bend
Dil ki bir dīvāne-i det-i **cūnūn-peymūdedür** (G 68/2)

Tiryakiler bayram namazından sonra meyhaneye koarlar ve orada meyhanecinin vermiş olduğu hediye ve arapla oruçlarını aarlarımı (Onay, 2004: 404). Aşağıdaki beyitte bu gelenek hatırlatılmı.

Dilber ü mey zevıdur 'ıdde⁹³ açar ıyām
Açma bu rāzı Fehim kever ile ürdan (G 231/13)

Şair mumların daha iyi ışık vermeleri için fitillerinin kesilmesini (Onay, 2004: 363) ba vermek deyimi ile karşılamaktadır. Aşağıdaki beyitten fanus içine konan mumların fitillerinin kesilmediği anlaşılmaktadır. Bundan dolayı, mumun baını verdiği için fanus içine hapsedilmediği ifade edilir.

Ser ver ki serin verdiğiün em'-i küleh-dār
Mabūs-ı ser-ā-perde-i fānūs degüldür (G 102/5)

Eskiden aynaları parlatmak için saykal denen cilalar kullanılırdı. Şair günlük hayatta kullanılan bu unsuru pasla bir arada kullanarak paradoks oluşturuyor. Aynanın cilası bela pası olduğu için ayna parlaklık ve yansıtma özelliğini kaybediyor. Şair, bu kültür unsurlarını kullanarak gün yüzü görmediğini anlatıyor.

Hemie **ayal-ı āyinem** oldu **jeng-i belā**
Henüz pertev-i rüy-ı afā nedür bilmem (G 205/3)

Aşağıdaki beyitte şair gökteki yıldız ve hilali günlük hayatta çiftçilerin kullandığı buğday tanelerine ve orağa benzetir. Beyitte, gökyüzünde görülenlerin yıldız değil, serpilmiş kor taneleri olduğu, hilalinse ışıktan meydana gelen bir orak olduğu söyleniyor. Böylece tabiat unsurları yine tabiattan alınan unsurlarla daha estetik bir şekilde yansıtılmıştır

Degüldür ater o pāide-dāne akerdür
Hilāl anma o nūrāni⁹⁴ dās ātedür (G 108/2)

⁹³ 'ıd hem: Ü.

⁹⁴ nūrı ki: Ü.

Aşağıdaki beyitte ne kasap ne de satır olduğum hâlde kendi vücudumu parça parça etmekteyim, denmektedir. Bir meslek dalıyla ilgili kelimelerin şiirde yer bulması sebki-Hindî şairleriyle birlikte artmıştır. Diğer beyitte geçen vücuduma nuranî bir terzi ancak güneş ışınlarıdır, diyerek yine bir meslek alanıyla ilgili unsurdan yararlanılmıştır.

Müdâm itmedeyim laht laht kendi tenüm
Ğarībdür ki ne **kaşşābam** u ne **şātūram** (K 14/27)

Āfitābuñ şu‘ā‘ıdur ancak
Tenüme **hulle-bāf-ı** nūrānī (K 17/13)

Aşağıdaki beyitte, sevgilinin aşk şarabının çömleğine başlık, gönül ve ciğer parçasıdır, denerek şarabın çömleklere konulmasına değinilmiştir. Diğer beyitte, keşke akranlarıma üstünlük hediyesi olan kamış kalem yerine elimde çoban kavalı olaydı, denerek çoban kavalı bir kültür unsuru olarak kullanılmıştır. Burada kamış kalem ilim öğrenmeyi, çoban kavalı ise ilim tahsil etmemeyi temsil eder. Şair, ilim tahsil etmeseydi daha mutlu olacağını söylemektedir.

Laht-ı dil ü pāre-i cigerdür
Dīk-i mey-i ‘aşk-ı yāra serpuş (TKB 3/6-8)

Kaşabü's-sebki-ı hāme yerine kāş
Olsa destümde nāy-ı çōbāni (K 17/15)

Aşağıdaki beyitte hançerlere misk sürmek suretiyle hastaların yaralarının tedavi edildiğini öğrenmekteyiz. Hançer çelikten yapılan bir alettir. Bu yüzden olsa gerek hançerler miske bulandırılarak yaranın üzerinin dağlanmasına değiniliyor (Bayram, 2010: 514).

Zīr-i zülfinden nigāh eyler dil-i zāra dirīğ
Zahmumu bihbūd olur **hançer ki müşg-ālūdedür** (G 68/5)

Yukarıda verdiğimiz örnekler dışında haremde perde arkasında oturulması (G 74/5), evlerde pencerelerin bulunması (G 16/6), gelin odası (G 225/2), köprü (G 101/5), içki içerken meze sunulması (G 253/2), testinin su ve çamurdan yapılması (G 247/1), pazarda kumaş satılması (G 144/6), şarap içilirken halka kurulması (G 283/7), iğne ile yaraların dikilmesi (G 98/3), mil ile göze sürme çekilmesi (G 77/8), sarrafların kullandığı

ölçü taşı, miyar (G 6/4), kafurdan merhem yapıp yaralara sürülmesi (G 90/5), yelpaze sallayan kölelerin olması (G 100/9), delilerin zincire vurulmasının hastalığa iyi gelmesi (G 65/4), papağanların ayna karşısında konuşurulması (G 101/1), (G 236/7), ipek böcekçiliği yapılması (G 70/3), ekinlerin olması (G 172/3), taneyle kuş avlanması (G 175/7), gûy u çevgân oynanması (K 17/34), top atışlarının yapılması (K 7/30) gibi unsurlar da Fehîm'in şiirlerinde geçen günlük hayat ve gelenekle irtibatlı mefhumlardır.

Fehîm Dîvânı'nda günlük hayat, gelenek ve tecrübelerle ilgili unsurlardan yararlandığını gördük. Bu da sebk-i Hindî'nin günlük hayatı, olayları ve eşyaları şiire taşıma yönünün Fehîm Dîvânı'nda da bir üslûp özelliği olarak kullanıldığını gösterir. Fehîm duygularını daha estetik ve etkili yansıtmak için tabiattan, nesnelere ve eşyalardan yararlanmıştır. Bunu özellikle soyut durumlarla ilgili somutlaştırmalar yoluyla yapmıştır.

3.1.3. Tasavvufî Gizem / Derinlik

Tasavvuf, Türk şiirini yüzyıllarca derinden etkilemiştir. Hem halk şiiri hem klasik şiirde şairler tasavvufî remiz ve mazmunlardan yararlanmışlardır. Tekke şairleri tasavvufî imajları anlam kapalılığına gitmeden açık bir şekilde kullanmışlardır. Divan şairleri ise şiirde kalıplaşmış bazı tasavvufî mazmunları yer yer tercih etmişlerdir. Divan şairleri içinde dinî şiirler yazmayan bazı şairler dahi bazen tasavvufî imajlardan yararlanma yoluna gitmişlerdir. Divan şiiri içinde gelişen Hint üslûbu şairleri ise şiire derinlik kazandırmak için tasavvufî kavramlardan istifade etmişlerdir. Tasavvufî kavramları şairlerin örtük bir şekilde vermeleri sebk-i Hindî şiirinin kapalı ve girift olmasına yol açmıştır.

Tarlan, on beşinci yüzyıla kadar gelen didaktik ve nispeten kuru tasavvufî şiirin on yedinci yüzyılda daha canlı, daha şiir ve bireysel duygularla yüklü olarak karşımıza çıktığını, özellikle bu bireysel duyguları, şiir ve özgünlüğü karşılayabilmek için dilin ifade imkânını, az sözle çok şey söyleme kapasitesini ve yoğunluğunu hayli arttırdığını söyler (Tarlan, 1948: 223).

İpekten, sebk-i Hindî'de tasavvufun sık kullanıldığını söyler. Şairler hayallerini ve duygularını şiire taşıırken tasavvuf önemli bir araç olmuştur (İpekten, 1973: 74). Deniz'e göreyse şairler ruhlarındaki acı ve ızdırabı dindirmek için tasavvufa sığınmışlardır.

Şairler gizledikleri duyguları tasavvuf vasıtasıyla rahat bir şekilde söyleyebilmişlerdir. Bu yüzden onların mısraları arasında tasavvufî özellikleri, bazen kolayca bulmak mümkün olduğu hâlde çoğu zaman oldukça zordur (Deniz, 1999: 644).

Fehîm tasavvufî kavramları çoğu zaman derin anlamlara gelebilecek bir şekilde işlese de bazen sarîh olarak kullanır. Fehîm Dîvânı'nda sufi/zahit, rint çatışması birçok beyitte görülür. Sufî genellikle iki yüzlü, dedikoducu, riyakâr olarak karşımıza çıkar. Sufî riya pasından gönül aynasını temizlemediği için tecellîye mazhar olamaz. Fakat çevresini kınamasına ve dedikoduculuğuna rağmen Allah'tan bahseder. Bu aslında samimi bir hâl değildir, riyâkâr bir tavidir. Bu durumu aşağıdaki beyitte Fehîm sarîh bir şekilde dile getirmiştir.

Şâf eylemeden âyînesin jeng-i riyâdan
Şofî-i müzevvir dem urur vech-i Hüdâdan (G 227/1)

Aşağıdaki beyitte hayret kavramı işlenmiş, aşkın ne olduğunu anlamak için susup tefekkür etmek gerektiği, kendinden geçip sarhoş olup dehşete kapılmadan aşk sırrının anlaşılacağı belirtilmektedir. Hayret; bir suskunluk, şaşkınlık, sarhoşluk, dehşete kapılma hâlidir. İlahi tecelliye mazhar olan âşıkta hayranlık duygusu gelişir. Aşk sırrına erişenin âdeta dili tutulur, hayretten ne diyeceğini bilemez. İnsan bu durumu yaşamadan aşkın ne olduğunu bilemez. Beyitte tasavvufî kavramlarla bu, açık bir şekilde dile getirilmiştir.

Kîl ü kâl-i 'aşkı hâmûş olmayınca bilmedüm
Sırr-ı 'aşkı mest ü medhûş olmayınca bilmedüm (G 219/1)

Vücut-ı mutlak olan Allah'ın dışındaki mevcudatın varlığı (veya yokluğu) değişik boyutlarda ortaya konmaya çalışılmıştır. Daha çok edebiyatta aksini bulan vahdet-i vücut düşüncesi, Allah'ın dışında bir varlığı esasında var kabul etmeme anlayışı olarak görülebilir. Allah, büyük, kudretli, celal ve azamet sahibi olduğu hâlde, âlemde bulunan her şey, küçük, cılız, zayıf ve güçsüzdür. Allah aşkındır (münezzeh, müteal); buna karşılık âlem içkindir (immanent, tecrübî). Hakiki anlamda yalnız Allah gerçektir; dolayısıyla Allah'ın dışındaki her şey geçici ve gerçek dışıdır. Buna göre "Her şey O'dur" düşüncesinin yanında "Hiçbir şey O değildir" anlayışı da vardır (Yıldırım, 2003: 126). Aşağıdaki beyitte şair, yârin cemalinin güneşinden (cemal-i İlahî) mahrum olanın varlığı,

zerre gibi gam karanlığında (kesret) yok olur, diyor. Güneşin süzüldüğü yerlerde zerreler havada uçuşur, bu durum gözle görülebilir. Fakat güneş ışığı çekildiğinde o zerreler karanlığın içinde görünmez. Sevgilinin cemalinden mahrum olan âşığın durumu da bu zerreler gibidir. Beyitte bu yüzeysel anlamın altında tasavvufî derinliğe işaret edilmiştir. Tecellî ile müşerref olmayan kişi gam karanlığında kaybolur. Allah'ın lütfuna mazhar olamayanlar kesret âleminde bir hiçe dönüşür.

Ol ki hürşîd-i cemâl-i yârdan mahrûm olur

Zulmet-i ğamda vücûdî zerreveş ma'dûm olur (G 82/1)

Halvet, çevre ile her türlü ilişkiyi kesip yalnız kalma, tenhaya çekilme anlamına gelir. Tasavvufî anlamda ise kulun Allah'ın huzurunda onunla halleşmesi, manen sohbet etmesi durumudur. Fakr ise kendinde varlık görmeyip her bakımdan Allah'a muhtaç olduğunu bilme, mevhum varlığından kurtulup ef'al, sıfat ve zâtını Allah'ın sıfat ve zâtında fânî kılma, fenâfillâha erişme hâlidir. Aşağıdaki beyitte, ipek böceğinin koza içerisine çekilmesi ile halvete çekilmek arasında ilgi kurulması sebk-i Hindî şairlerinin yeni mazmun bulmak için doğadan ve eşyadan yararlanma anlayışlarıyla uyumludur. Halvete çekilenlerin yanına çok az azık almaları ile ipek böceğinin kozanın içine azıksız çekilmesi arasında ilişki kurulmuştur. Bu, tasavvufta nefis terbiyesi için girilen "çile" hayatıyla benzerlik göstermektedir. Böylece tasavvufî bir düşünce orijinal bir hayalle aktarılmıştır.

Râst kirm-i pîle-i fakram ki bî-sâmân u zâd⁹⁵

Nice demdür halveti⁹⁶-i hırka-i peşmîneyem (G 213/2)

Sebk-i Hindî şairlerinin tasavvufî kavramlarla şiirlerinde anlamı derinleştirdiğini görürüz. Dünyada görülen güzelliklerin tamamı bir hayaldir. Asılları ise esmâ-i ilahiye dayanmaktadır. Gözümüze bir akis gelir ama o tecessüm zihnimizde hayal olarak nakş olur. Aşağıda "güzelliğin hayalinin aksinin feyzi" ifadesinde zihinde gerçekleşen hayal somut bir şey olarak düşünülüp ona aksetme özelliği verilmiştir. Akis de Allah'ın lütfuyla kalbe gelen feyizle ilişkilendirilmiştir. "Cânî leb-rîz-i âfitâb etmek" gönlü tecelli ile doldurmaktır. "Leb-rîz" kelimesinden de anlaşılacağı üzere âfitâbla burada şaraba

⁹⁵ pîle-fakram ki bî-ser ü sāmān u zād: Ü.

⁹⁶ halveti: Ü.

göndermede bulunulmuştur. Şarap “hüsn”den hasıl olan ilahî aşkı ima etmektedir. Beyitte Allah’ın tecellisinin lütfuyla âşığın gönlü ilahî sevgiye vasıl olmuştur.

Feyz-i ‘aks-i hayâl-i hüsninden

Câni lebrîz-i âfitâb itdüm (K 2/21)

Lâ-mekân Cenabıhak için kullanılır, mekândan münezzehe oluşu senin zatınla kaim (ortaya çıkan) bir sıfattır. Kâim bizâtihi (binefsihi) Allah’ın herhangi bir dış sebebe muhtaç olmaksızın kendi kendine mevcut bulunduğunu ve böylece varlığını devam ettirmekte olduğunu anlatan bir kavramdır. İlm ve hayyız yine mantıkla ilgilidir. Senin ilminin sahasını bilmek benim için imkânsızdır. Çünkü Allah’ın ilmi sınırsızdır, her şeyi kuşatmıştır.

Cevher-i zâtuñla kâ’im bir ‘arâzdur lâ-mekân

Mümteni’dür hayyiz-i ‘ilmün ‘alîm olmak bana (G 5/2)

İbnü’l-Arabî’ye göre Allah isim ve sıfatlarının aynalarını görmeyi dileyince bir ayna olmak üzere âlemi yaratmıştır. Âlem dümdüz, rûhsuz, cilâsız ve karanlık bir hâlde iken Allah Âdem’i yaratınca yokluk aynası da denen âlem cilalanmış oldu. Başka bir ifade ile Allah, ayna mesabesinde olan â’yân-ı sabitede tecellî edince âlem yaratılmış oldu. Aslında varlık birdir, çokluk itibarî ve zâhirîdir. Bir varlık çeşitli büyüklük, şekil ve uzaklıktaki aynalarda nasıl değişik ve çok sayıda görülürse çeşitli ayn-ı sabitelerde tecellî eden tek varlık da (Allah) öylece çok görünmektedir. Varlığın bir oluşu hakiki, çok oluşu itibarîdir. Ancak aynaların nitelik bakımından farklı olmaları, varlığın bunlardaki görüntüsünün mükemmellik derecesini tayin etmiştir (Uludağ, 1991: 261). Aşağıdaki beyitte ayna içinde görüntülerin sabit olmadığı, sürekli değiştiği fakat sevgilinin hayalinin gönül aynasından uzak olmadığı söyleniyor. Tecellînin asıl gerçekleştiği yer kalptir. Burada şair sevgilinin hayalinin gönül aynasından uzak olmadığını söyleyerek aslında gönlün saflığını, berraklığını da ifade etmektedir. Gönül aynasını masivadan temizlememek onu paslandırır. Paslı aynaların yansıtma özelliği azalır. Senin güzelliğin benim gönlümün aynasından hiç ayrılmaz, oysaki diğer aynalardaki görüntüler değişir; geçicidir, diyen âşık burada sevgilinin hiç kendisinden ayrılmadığını, sürekli gönlünde olduğunu anlatıyor.

Mir'ât içinde gerçi olur 'aksi bî-şebât

Olmaz hayâli âyîne-i sîneden cüdâ (G 2/3)

Aşağıdaki beyitte tecellîye mazhar olmanın Allah tarafından bahşedildiği veciz bir şekilde dile getirilmiştir. Şair; kudret eli, idrâk aynamızın cevherini, güneş ve ay eleğinden elemiş, diyor. Burada aynanın cevherinin güneş ve ay eleğinden geçmiş olması parlaklığı, saflığı anlatmak içindir. İdrak etmek, Allah'ın tecellilerini görmeye mazhar olmaktır. Tecellî anlatılırken orijinal imajlardan faydalanılmıştır. Beyitte, güneş vahiy, ay ise peygamberimizden yansıyan vahiy nurlarıdır.

Eylemiş pervîzen-i hürşîd ü mehden bîhte

Dest-i kudret cevher-i âyîne-i idrâkümüz (G 128/6)

Aşağıdaki beyitte fenafillah kavramı işlenmiştir. Burada şair cânî sevgilinle bir et, yoksa böyle kavuşma zamanını beklerken delice sevmek, ayrılık acısına üzülme ne büyük bir beladır, der. Burada insanın masivadan vazgeçmeden bu dünya gurbetinde huzura eremeyeceği anlatılmıştır. Kişinin fenafillaha ulaştığında kavuşma sevincinden ve ayrılığın hüznünden kurtulacağı dile getiriliyor.

Cânî cânānuñ ile müttehidü'l-eczâ kıl

Dem-i vaşla şegaf u hicre te'essüf ne belâ (G 4/5)

Mahv, yok etmek, silmek, gidermek; isbat, var etmek, tespit etmek, isbat etmek, delil getirmek, devam ettirmek demektir. Tasavvufta birbirinin mukabili olarak mahv, bir şeyin izi kalmayacak şekilde ortadan kaybolması, kulun fiillerinin Hakk'ın fiillerinde/zâtında fani olması, sâlikin, alışkanlıklardan gelen kötü sıfat ve huylarını ortadan kaldırması, Hakk'ın örttüğü ve yok ettiği şeydir; isbat ise, vuslat hâllerinin gerçekleştirilmesi, coşkun muhabbetin tesiriyle her şeyi Hak'tan görmesi, sâlikin iyi huylar kazanıp, ibadetlerini yapması ve Hakk'ın açıkladığı, meydana çıkardığı şey mânâlarına gelmektedir (Üstüner, 2007: 211). Divan şiirinde zahidin herkesi eleştirmesi, kavga etmesi, bilgiçlik taslaması çok sık görülen bir durumdur. Bu durumun arifler için söz konusu edildiği pek görülmez. Aşağıdaki beyitte, Ey Fehîm! Ben o âşığım ki varlığı ispat için bilgin arif gibi herkesle kavga etmem, denerek arif bilgiç ve kavgacı olarak karşımıza çıkarılmaktadır. Burada âşıklığın arif olmaktan daha yüce olduğu anlatılmıştır.

Âşık kendinde bulunan üstün özellikleri böbürlenerek anlatmaz, tevazu ile hareket eder. O, zaten fenafillaha ulaştığı için varlığını ispat etmek gibi bir endişesi yoktur.

‘Âşıkam ‘âşık ki işbât-ı vücūd için Fehîm
‘Ârif-i dānā gibi herkesle ğavġā eylemem (G 203/7)

Aşağıdaki beyitte şair güzelliğin tecellisi ile aşkın tecellisinin temelde bir kaynaktan olduğu düşüncesini mazmunları birleştirerek göstermek istemiştir. Kâinata muhtelif nesnelere bir araya gelmiştir ve her nesne ilahî isimlerin birer tezahürüdür (Gibb, 1999: 59). Burada alışılmışın dışına çıkılarak gül pervane ile, mum bülbül ile bir araya getirilmiştir. Bunlar ise sevgilinin yanağının aksiyle bir araya gelmiştir. Aslında her şeyin bir kaynağı olduğu vurgulanmak istenmiştir. Vahdet-i vücud düşüncesinin bu şekilde işlenmesi nadir görülen bir yaklaşımdır. Hüsn-i Aşk ve Mantuku’t- Tayr’daki hüsn ve aşka dair temsili istiâre bu beyitte benzer şekilde ele alınmıştır.

Güle pervâne bülbül şem‘a bülbül oldu pervâne
Bir itdi ikisin ‘aks-i ruġ-ı cānāne gülşende (G 260/6)

Yukarıda incelediğimiz birkaç beytin dışında Sıkça Kullanılan Kavramlar başlığı altında inceleyeceğimiz Hayret, Musa-Tûr-Tecellî, Kurbân (Bismil), Vahşet, Bîrengî başlıklarında ayrıca tasavvufî kavramlarla ilgili değerlendirmelerde bulunulacaktır.

Fehîm Dîvânı’nda tasavvufî kavramlar çok sık kullanılmaktadır. Bu kavramlar bazen sarîh bir anlam taşıyacak şekilde ikame edilse de genellikle anlamı derinleştirmek için kullanılmıştır. Fehîm’in mazmun ve remizlerine dikkatli bir şekilde bakıldığında genellikle arka planda tasavvufî bir sembolün olduğu görülür.

3.2. Sıkça Kullanılan Kavramlar

Bazı mazmunların kullanım sıklığı üslûp belirlemelerindeki önemli ölçütlerdendir. Aşağıda sebki Hindî ve klasik şairlerin ilk yüzer gazelinde tercih edilen mazmunların kullanım sıklığı tablolarla gösterilmiştir. Bu kavramların bazılarını sebki Hindî şairlerinin klasik şairlere göre yoğun kullandığı görülür. Bazı kavramların ise klasik şairlerce nadiren kullanılmakla birlikte sebki Hindî’ye özgü olduğu söylenebilir.

1.2.1. Ateş

Divân edebiyatında ateş, âşığın içinde bulunduğu aşkın ızdırabıdır. Ayrıca sevgilisine duyduğu özlem ve hasret de ateş şeklinde kendini gösterir ve daima âşığı yakar (Pala, 2013 :41).

Sebk-i Hindî şairlerinin gerek beşerî gerek tasavvufî aşkı tasvir ettikleri şiirlerinde ateş, en çok kullanılan hayal ve imajlardandır. Ateş yakıcılığı, tahammülü güç acılar getirişi ve susuzluk isteğini artırması dolayısıyla söz konusu edilir. Ateşe tahammülün şartı yine ateşten bir varlığa sahip olmaktan geçer. Bu imaj, tasavvufta, ateşin getirdiği susuzluğa, kendi bağlamında bir yardımla tahammül edilebileceği anlayışına çok uygundur (Babacan, 2012: 429). Fehîm'in aşağıdaki ifadeleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Şair, yanık yaralarından meydana gelen gönlün cismine münasip elbise ise ateştir, diyerek ızdırabı dile getirmiştir. Diğer bir beyitte, hangi elbiseyi giysem gönlümün ateşi onu yakar, dünyada ateşten başka elbise nedir bilmem, diyen şair, ızdırabı yine "ateş" sembolü ile ifade etmiştir.

Çazâ ki cism-i dilüm itdi dâğdan terkîb

Vücûd-ı dâğa münâsib libâs âteşdür (G 108/3)

Ne câme geysen ider âteş-i dilüm süzân

Cihânda şu'leden özge çabâ nedür bilmem (G 205/2)

Uzmen, (1967'den aktaran Demirel, 2000: 68) insanların lisanları birçok şeyleri, özellikle karşılıkları bulunmayan derin his ve heyecanları ve yeni durumları, tam anlamıyla ifade etmek kudretinden mahrumdur. Bu durumlarda, anlatmak istediklerimizi gerektiği kuvvetle ifade için dinleyici veya okuyucuların bildiği bazı ortamlardan faydalanılır. Böylece bir hâl, durum ya da yaşantıdan söz eder ve bunları kullanarak yeni hâl, durum ya da yaşantıyı mümkün olduğu kadar kolay anlaşılır bir hâle getiririz, der. Bu arada Uzmen, tabiat imajlarının hayal kırıklığı, ümitsizlik, ızdırap ve içe doğan felaket habercilerini ifade etmek için de kullanılabilirliğini belirtmektedir.

Ateş kavramının, ilk yüzer gazelini incelediğimiz sebk-i Hindî şairlerince klasik şairlere göre yoğun kullanıldığını tespit ettik. Özellikle Fehîm, Gâlib ve Şehrî bu kavramı yoğun olarak kullanmışlardır. Aslında ateş kavramıyla ilişkili şule, ahker, şerar vb. kelimeleri de dâhil ettiğimizde bu imajın nazım parçalarının çoğunda yer bulduğunu görebiliriz.

Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
28	6	15	35	19	28	12	16	17	13

Fehîm Dîvânî’nda ateş kelimesi 173 defa geçmiştir. Sebki-Hindî şairleri içinde ateş imajını en fazla kullananlardan biri de Fehîm’dir. Bazen aşağıdaki beyitte olduğu gibi Fehîm’in gözüne her şey ateş gibi görünür. “Dostun terinin su ve havası bahçemi besledi, bundan dolayı bahçemin lâlesi, gülü ve rüzgârı hep şuledir.” diyen şair bahçedeki her şeyi alev şeklinde gösterir.

Lâlesi şu’le gülî şu’le nesîmi şu’ledür

İtdi bâğum perveriş ü hevâ-yı hûy-ı döst (G 25/6)

Ateş, güzelliğin âşık üzerindeki etkisini temsil eder. Aşağıdaki beyitte orijinal bir temsil örneğiyle yanağın parlaklığı anlatılmıştır. Şair, ateş gibi gül yaprağından gül suyu çıktığını görmedinse güneşin sıcaklığından onun ter döken yanağını seyreyle, diyerek sevgilinin yanağının kırmızılığını ateşle ilişkilendirmiştir. Aslında burada yanak güle benzetiliyor fakat ateşin gül yaprağı denerek dolaylı bir şekilde ateşle benzerlik ilgisi sağlanmış oluyor.

Pervâne iseñ şu’le-i ruhsârına ey dil

Hurşîd ü mehûn şa’sa’asın bâl ü per eyle (G 267/2)

‘Ârız-ı hûy-rîzini seyr eyle tâb-ı mihrden

Görmedünse çıkdüğün gül-berg-i âteşden gül-âb (K 5/21)

Ateş ızdırabın sembolüdür. Aşağıdaki beyitte ateşle ızdırap anlatılmıştır. Şair, sıcak gözyaşının ateşe debdebe, heybet bahşettiğini söylüyor. Bunların olmasına sebep sıcak gözyaşındır, ızdıraptır. Diğer bir beyitte gönül kanının bir damlasının denizi cehennem külhanına çevirmesi yine gönlün yanması, acı çekmesiyle ilgilidir. Devamındaki beyitte de gönül yine aleve benzetilmiştir. Sonraki beyitte ateş, yanık yaramdan nakışlı bir örtü hâline gelir, denerek yine orijinal bir hayal oluşturulmuştur.

Eşk-i germüm ki ola **kevkebe-bahş**⁹⁷ -i âteş

Ahkeri şu'le-i ser-keş şereri ahker olur (G 84/2)

Külhan-ı düzah gibi deryâyı ahker-zâd ider

Düşse kemter çatre-i hün-ı dil-âteşnâkümüz (G 128/3)

Gönül bir şu'ledür k'oldı şerârı beyza-i bülbül

Bu cins âteş ne külhanda olur peydâ ne gülşende (G 260/9)

İtse ger bisterüm ol dilber-i ser-keş âteş

Süz-ı dâğumdan olur ferş-i munağkaş âteş (G 138/1)

Fehîm, aşağıdaki beyitte ateş imajı etrafında orijinal mazmun ve hayal yakalamıştır. Bu beyitte deniz ateştir, dalgası ise alevdir, gökyüzü de o denizin içinde mercan dalına dönmüştür. Beyitte ateş ve onun rengini çağrıştıran mercanla orijinal bir hayal bulunmuştur.

Meger deryâ-yı âteşdür ki oldı şu'leden mevci

Felekler döndi ol bahruñ içinde şâh-ı mercâna (K 7/24)

Fehîm bazen ateşi telmih aracı olarak kullanır. Aşağıdaki beyitlerde pervane, kaknus, semender gibi ateşle ilgili unsurlar ve efsanevi varlıklar; Hz. İbrahim, Hz. Musa ile ilgili telmihlerde ateş imajına yer verilmiştir. Aşağıdaki beyitte eğer pervane, kendisini İbrahim gibi parlak muma atsa senin koruyucu iyilik rüzgârından, o mum, gül bahçesi olur, denerek memduh yüceltilmiştir. Diğer beyitte nice kaknus bir bakış[ın]la alevin içinde raks ederek ateş saçıcı coşkunlukla kendi vücudunu yakar, denerek bu övgü devam ettirilmiştir. Diğer beyitte aşk Hz. İbrahim'e benzetilir. O ateşe atılınca devasa ateş mucize eseri olarak gül bahçesine döner. Aşkın mucizevi gül bahçesi olarak bahçenin her tarafının ateş kesilmesi yetmez mi, denerek Hz. İbrahim'in ateşe atılmasına telmih yapılmıştır. Bir sonraki beyitte ben, alev yağdıran o serviyi [Nil'i], yaprakları ve dalları ateşler içinde dolaşan Tûr fidanına benzettim, denerek Hz. Musa'yla ilgili telmih yapılmıştır. Diğer bir beyitte ateş böcekleri havayı mum ve pervaneyle öyle doldurdular ki Nil ateşe tapanların mabedi, içindeki balıklar da semender oldu, denerek ateşle ilgili birçok mazmun bir arada kullanılmıştır. Şair; ateş böcekleri, mum, pervane, ateşkede ve

⁹⁷kevkebe bahş: Ü.

semenderi aynı beyit içerisinde kullanarak orijinal bir imaj meydana getirmiştir. Şair, bazen klasik bir mazmunu ilişkisi olmayan bir mazmuna atfederek orijinal bir imaj oluşturmaya çalışır. Aşağıdaki beyitte ateşle ilgili olan semenderin özelliği tavus kuşuna verilmiştir. Beyitte ateşte yaşayan semender tabiatlı bir tavusum, cehennem ateşiyle beslenirim, denerek ateş imgesi etrafında farklı bir hayal meydana getirilmiştir. Aşağıdaki bir diğer beyitte şair, gönüldeki alevin hücumu gül bahçemizi sardığı için can bülbülümüzü semender eyle diye Allah’a yalvarıyor. Gönül yandığı için onu yanmaya alışkın olan semender hâline getirmesini istiyor.

Neşim-i luṭf-ı hıfzuñdan olur gülşen Ḥalîlāsā
Eger pervāne urşa kendüyi şem‘-i fūrūzāna (K 7/41)

Nice kaḫnūs idermiş cisini sūzān nigāh ile
Derūn-ı şu‘lede raḫşān ḥurūş-ı āteş-efşāna (K 7/28)

Ḥalîl-i ‘aşḫam u gülşen-fūrūz-i i‘cāz
Pūr-āteş olduḡı eṭrāf-ı bāḡ yetmez mi (G 286/4)

O serv-i şu‘le-bārı ben nihāl-i Ṭūr’a beñzetdüm
Ki āteşler ola pıçide hep evrāḫ u aḡşāna (K 7/29)

Olup āteşkede Nîl ü semender oldu baḫrîler
Hevāyîler hevāyı eyledi pūr-şem‘ ü pervāne (K 7/27)

Ṭāvūs-ı semenderî-nihādām
Perverde-i şu‘le-i caḫîmem (TCB 1/11-6)

Semender eyle Ḥudā ‘andelîb-i cānumuzı
Hücūm-ı şu‘le-i dil tıtdı gülistānumuzı (G 280/1)

Ateş, rengi dolayısıyla şaraba benzetilebilir. Aşağıdaki örneklerde “şule-nüşuz”, “bāde-i āteş”, “gonca-i şule-berg” ifadeleri hep şarabın kırmızılığı ile ateş arasında kurulan ilgilere işaret etmektedir.

Bül-heves lebleri şevkıyla iḫer bāde-i şāf
Şu‘le-nüşuz bize besdür mey-i bî-geş āteş (G 138/3)

Tâbiş-i ‘aşk-ı şu‘le-pâş eyledi mü-be-mü teni
Bâde-i âteş ile pür oldı yine ayağ-ı dâğ (G 153/3)

Ġonca-i şu‘le-berg ya‘nî cām
La‘l-i elmās-püş ya‘nî mey (G 293/2)

Ahın yakıcılığı ızdırabı anlatmak için divan şiirinde çok kullanılan bir imajdır. Fehîm Dîvânı’nda da bu imaja yer verildiğini görüyoruz. Aşağıdaki beyitte ah eteğinin rüzgârıyla güneşi, parlak ve yakıcı hâle getirdim, deniyor. Şair bunu diyerek acısının ne kadar büyük olduğunu mübalağadan da yararlanarak ifade etmektedir.

Bād-ı dāmān-ı āh ile mihri
Ateş-efrüz u tef ü tâb itdüm (K 2/3)

Fehîm Dîvânı’nda ateşle ilgili kelimeler yoğun olarak kullanılmıştır. Ateşin geçtiği yerlerde genellikle âşığın ızdırabı anlatılmıştır. Bunun yanında sevgilinin yüzünün parlaklığı ateşle ilişkilendirilen bir başka durumdur. Ateş kelimesi divanda suyla tenakuz oluşturacak şekilde sık sık kullanılır. Fehîm ateşle ilgili orijinal imajlar oluşturarak şiiri çağrışım bakımından zenginleştirmiştir. Birçok varlığı, ateşte yanmayan semendere benzetmesi de dikkate değerdir. Hz. İbrahim’in ateşe atılması ve Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda yaşadığı tecellî olayı da ateş imajı etrafında işlenmiştir. Ateş divanda diğer varlıklarla renk açısından ilişkilendirilerek de birçok yerde kullanılmıştır.

1.2.2. Hayret

Sözlükte bir durum karşısında ne yapacağını bilemeyip şaşır kalma anlamına gelir. Mutasavvıfların çoğu “hayret” kavramını, “şaşmak, şaşırmak, kalbe gelen bir tecellî sebebiyle sâlikin, düşünemez ve muhakeme edemez hâle gelmesi” şeklinde anlamlandırmıştır (Uludağ 1999: 231). Hayret, Allah hakkında hırslı olmakla, ümitsiz olmak arasında bir duraktır. Aynı şekilde; korku ve rıza, tevekkül ve recâ arasında bir duraktır. Hayret, derin düşünce ve Allah huzurunda, hakikat ehlinin ve ariflerin kalplerine gelen bir hâldir (Uyan, 2015:131).

Hayretle ilgili mutasavvıfların farklı yaklaşımları olmuştur. Aslında bu görüşler hayret hâline farklı pencerelerden bakılarak hayretin farklı tezahürlerinin verilmesi bakımından önemlidir. Zünnûn el-Mısrî, “Allah’ı en iyi tanıyan O’nun hakkında en fazla

hayret edendir”; Cüneyd-i Bağdâdî, “Düşüncenin ulaşabildiği son nokta hayrettir”; Sehl et-Tüsterî, “Mârifetin nihaî noktası hayrettir.” der. Diğer taraftan Allah’ın zâtını kavramaktan âciz olduğunu idrak eden akıl hayrete düşer. Gerçek mârifet, Allah karşısında aklın aczinin ve yetersizliğinin kavranmasıdır. Muhammed b. Vâsî de Allah’ı tanıyan kişinin sözünün az, hayretinin dâimî olduğunu söyler. Muhyiddin İbnü’l-Arabî hayretle vuslat arasında bir ilgi kurmuştur. Ona göre Hakk’a vâsıl olan hayret eder. Bu durumda hayret “ilim, irfan, yakin ve hidayet” anlamına gelir. Celâl tecellileriyle cemâl tecellilerinin bir noktada birleşmesi ve özdeşleşmesi sûfide hayret hâlinin doğmasına yol açar. Sûfî, nasıl olur da bir’den çok çıkıyor veya çok bir oluyor diye de hayret eder (Yetik, 1998: 60-61).

Sebk-i Hindî şairlerinin hayret kavramını klasik şairlere göre yoğun kullandığını aşağıdaki tablodan görebiliriz. İlk yüz gazelini incelediğimiz Sebk-i Hindî şairleri yaklaşık 9 defa hayret kavramını kullanırken klasik şairlerde bu sayının 1 civarı olduğunu görüyoruz.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Hayret	9	15	6	7	5	14	1	1	2	1

Hayret hâlinin en somut göstergesi, Hz. Musa’nın Allah’ın dağa tecellisini görüp kendinden geçmesidir. Hayretin başı şaşır kalmaktır. Hayret ileri dereceye varınca insan kendinden geçer. Aşağıdaki beyitte, [sevgilinin] yüzünü görmekten hasıl olan hayret şimşeğinden çıkan nur kirpiğimi [Hz. Musa’nın] tecellî[ye mazhar olduğu] ağacın dalı yaptı, diyen şair “hayret” kavramını özgün, bir o kadar da girift bir mazmun içinde kullanır. Devamındaki beyitte, yüzünün aksi suyun derinliğine düştüğü an Fehîm’in hayâli hayret gözü gibi olur, denerek tecellinin Fehîm’in hayallerinin baktığı her şeyde hayranlık ve hayret duyulacak bir göze dönüştüğü anlatılıyor. Diğer beyitte gece hayret cana o kadar hücum ediyor ki âşık gece mi, gündüz mü; uykumu mu, hayal mi olduğunu ayırt edemiyor. Bu da gösteriyor ki hayret bir kendinden geçiş hâlidir.

İtdi müjemi şâhçe-i nahl-i tecellî

Nür-ı eşer-i bârika-i hayret-i dîdâr (G 47/2)

Miřāl-i dīde-i Һayret olur Һayāl-i Fehīm

O dem ki ‘aks-i cemālī derūn-ı āba dūřer (G 60/5)

Bilmezem rūz mı ya řeb mi ya Һāb u ya Һayāl

Ol Һadar cāna hūcūm eyledi Һayret bu gece (G 257/10)

Aşağıdaki beyitte řair, ben divane mizaçlı acayıp bir āřıđım, delilik hayretimin kafa karışıklığıdır, diyerek hayret hālini farklı bir imajla vermiştir. Hayret hāli insanın akılla izah edemeyeceği aklın acze dūřtüđü bir durumdur. Akıl bazı hālleri anlamaya çalışırken şaşırır. Ne yapacağını bilemez. Aklın aciz kalması, karışması bir nevi deliliktir. Hayret makamı derecelerine göre şaşırmak, mest olmak, kendinden geçmek, delilik şeklinde sıralanabilir. Derecenin yükselmesi hayretin tesirini gösterir. Bu durumların hepsinde akıl aciz duruma dūřer.

Cūnūn āřūfte-mađz-ı Һayretūmdür.

Ėarīb ālūfteyem dīvāne-meřreb (G 18/2)

Hayret; hayranlıkla, aşkla, cezbeyle gerçekteşir. Aşağıdaki beyitte Mecnun aklını kaybettiği için sadece aşkla hayret makamına erişiyor. Eflatun ise bu hayret denizine aklıyla daldığı için boğulmuştur.

Havā-yı ‘ařk ile Mecnūn kenār-ı mađřada irdi

Uyup ‘ařla Felātūn Ėarķ-ı baħr-ı Һayret olmuřdur (G 77/3)

Maşuğun hayreti yaşamasının bir imgesi de sarhoşluktur. şair, özlem sarhoşunun şarabı olan bir hayret kadehi, insanı sarhoş eder; dost yüzünü seyretme yeri olan meyhane işte böyledir, diyerek hayretin āřıkları kendinden geçirdiğini söyler.

Mest ider bir cām-ı Һayret bāde-i Һasret-ħumār

Böyledür meyhāne-i nezzāregāh-ı kūy-i⁹⁸ dōst (G 25/3)

Aşağıdaki şiirde geçen hāmuř kelimesi bir nevi dili tutulmak anlamına geldiği için hayreti ifade eder. Beyitte aşk ehli, senin siyah gözünün hayāliyle susar, sanki kirpiğe sürme süren alet olan mil, hayret sürmesi çekmiştir, denerek aşk ehlinin, sevgilinin cezbesiyle bir hayranlık yaşaması söz konusu edilmiştir. Devamındaki beyitte şair,

⁹⁸ rūy-i: Ü.

utanma terinin denizinde boğulup şaşırırım, güzelliğinin hayreti beni susturdu, diyerek yine hayretin göstergesi olarak susmayı kullanmıştır. Bir sonraki beyitte de benzer bir durum vardır.

Siyeh çeşmün hayâliyle olur hāmūş ehl-i ‘aşk
Meger ki mîl-i müjgān sürme-sāy-ı hayret olmuşdur (G 77/8)

Ġarķ-ı baħr-ı ‘āraķ-ı şerm olup oldum mebhūt
Hayret-i hūsni beni zıkrden itdi hāmūş (G 144/10)

Neşve-i hayretle lāl olmuş dil-i pür-iztırāb
Nice itsün böyle bir fettāna tevcīh-i hıṭāb (T 5/1-1)

Hayretin işlendiği diğer beyitlerden bazıları da şunlardır: (G 133/3), (G 197/5), (G 141/2), (G 212/6), (G 213/5), (G 181/3), (G 241/1), (G 100/1), (G 190/3), (G 25/3), (G 77/1), (K 3/5), (K 7/1), (K 9/7), (K 15/19).

Fehîm Dîvânı’nda hayret kavramı âşîğın sevgili karşısında kendinden geçişini anlatmak için kullanılmıştır. Bu kendinden geçiş; şaşıp hayran kalmak, mest olmak, kendini kaybetmek, delirmek şeklinde görülebiliyor. Fehîm, hayret kavramını şiirde farklı imajlardan yararlanarak işlemiştir. Böylece şiirini çağrışım ve hayal bakımından zenginleştirmiştir.

1.2.3. Mûsâ-Tûr-Tecellî

Sözlük anlamı görünme, belirme, zuhur etme olan tecellînin tasavvufî anlamı salikin kalbinde gayp âlemine ait nurun belirmesi, ilahî feyzin müminin kalbinde zuhur etmesidir.

Mutasavvıflara göre Allah’ın tecellisinde tekrar yoktur ve Allah’ın âlemdeki tecellileri bir değildir. Fakat Allah’ın âlemde her an başka bir zuhuru vardır. Sanatçı da burada devreye girerek semboller aracılığıyla Allah’ın âlemdeki zuhurlarını keşfe çıkar (Erkal, 2014: 217). Burckhardt’a göre bu bağlamda sembolizm zaruridir. Çünkü sanatta her şey hakikatin bir üst sembolüdür ve sanatçıyı bir üst hakikate götürür. Din dışı sanat ise remze ihtiyaç duymaz. Sadece zahire delâlet eder, batınla hiçbir ilgisi yoktur. İçi ve dışı da birdir (Burckhardt 1997: 221).

Klasik Türk şiiri, Tûr-i Sînâ'ya tecelliye mazhar olma bakımından özel bir önem atfetmiş; bu ekseninde onu özellikle aşk, gönül, vücut, insan-ı kâmil, âşık, tevazu, mahviyet, şevk, vecd, cezbe ve istiğrak gibi bazı tasavvufî kavram ve hâllerin anlatımında temel figürlerden biri olarak kullanmıştır (Eren, 2018: 197).

Hiz. Musa'nın Tûr-ı Sînâ'da tecelliye mazhar olması şu şekilde gerçekleşmiştir: Hiz. Mûsâ Mısır'a dönmek üzere ailesi ve iki çocuğuyla yola çıktığında Tûr-ı Sina'ya yaklaştığı zaman şiddetli bir rüzgâr ve yağmurla karşılaştı. Yolunu şaşırıldı. Ateş yakmak istediye de çakmağı ateş almadı. O sırada uzakta bir ateş gözüne ilişti. Ateşe yaklaşıncaya onun bir ağaç tepesinde olduğunu gördü. Korkarak geri dönmek istedi. O zaman ağaçtan "Yâ Mûsâ! Ben âlemlerin Rabbi olan Allah'ım!" diye bir nida geldi. Mûsâ secdeye vardı. Bu sırada ikinci bir nida ile "Yâ Mûsâ, ben senin Rabbinim. Nalınlarını çıkar. Sen Tûvâ denen kutsanmış vadidesin (Kur'ân 20/12)." O zaman Mûsâ "Yâ Rabbi! Bana zatını göster sana bakayım" dedi. Allah da "Sen beni göremezsin." dedi. "Fakat dağa bak. Eğer benim tecellime tahammül edip durursan beni görürsün." Allah dağa tecelli etti. Dağ parçalandı. Mûsâ bayılıp düştü. Bu mülâkattan sonra Hiz. Mûsâ'ya Kelimullah dendi (Pala, 2013: 335).

Aşağıdaki beyitte yüz, Allah'ın tecellisinin göstergesidir. Yüz parlak olduğu için âşığın onu seyretmesi her an Hiz. Musa'nın yaşadığı tecellî gibidir. Bir sonraki beyitte de yüzün parlaklığı ifadesiyle tecellî arasında ilgi kurulmuştur. Diğer beyitte kıvılcım döken güzelliğinin ateşi âşıkların gözünü tecellî yeri yaptı, denerek âşıkların sevgilinin güzelliğinin ışıltısıyla tecellîyi her an yaşadıkları nazara verilmiştir.

Eyledük Mûsâ ile şem'-i tecellâyâ nazar
Şu'le-i dîdâr ol ruhsâra beñzer benzemez (G 116/2)
Hayâdan gerçi sen bakmazsın ammâ çeşm-i 'uşşâkı
Tecellîzâr kıldı âteş-i hüsni-şereri-rizûn (G 183/5)

Tecellî ile ilgili beyitlere baktığımızda tecellinin nur, ateş, şereri, pertev kavramlarıyla birlikte kullanıldığını görmekteyiz. Aşağıdaki beyitte şair, Tur Dağı'ndaki tecelli ağacı, gülleri tecelli olan onun yurdunun ateşten gül bahçesinde küçük bir çöptür, diyerek Tûr Dağı'ndaki tecellînin Allah'ın tecellisinin küçük bir tezahürü olduğunu vurguluyor. Diğer beyitte, daha Tur Dağı'nın ağacının tohumu uç vermeden, güzellik

hümasının en küçük yumurtası güneşti, diyen şair Allah'ın kudretinin büyüklüğünü ve tecellîsinin her yeri sardığını belirtmek istiyor.

Âteşin gülzâr-ı kûyî kim tecellîdür güli
Naḥl-i Ṭûr ol gülşene bir kemterin ḥâşâkdür (G 98/2)
Kemterin beyzası mihr idi hümâ-yı ḥüsnûn
Olmadin ser-zede toḥm-ı şecer-i Ṭûr henüz (G 120/4)

Gönül (kalp, yürek, sine) tasavvufta çok önemli yer tutar. Tasavvufî hayatın merkezi kalptir. İç duylara bağlı bütün faaliyetler gönülde meydana gelir. Gönül, tasavvufî bilginin, marifet ve irfanın kaynağı; keşif ve ilhamın meydana geldiği yerdir. Kalp tecellî aynasıdır. Allah isim ve sıfatlarıyla gönülde tecellî eder (Güler 2004:108). Aşağıdaki beyitte şair, “Kendini bana göster!” diyen vuslat bülbülü yüz ki gönlü, tecellî gül bahçesinin goncasının fidanı hâline getiririz, diyerek gönlü “Bana görün!” talebiyle tecellî yeri hâline getirdiğini terennüm ediyor. Diğer beyitte şair, ben, Allah'ın iyiliğinin ve kahrının sırrıyım, bu Tur Dağı'ndan maksat, benim, bütün gönülleri mesken olarak arzulamamdır, diyerek Allah'ın insanların gönlünde tecellî ettiğini anlatmaktadır.

‘Andelîb-i erinî-güy-ı vişâlüz ki dili
Gülbün-i gonca-i gülzâr-ı tecellâ ederüz (G 131/3)
Surḥ-püş itse tecellî o gül-i gülşen-i Ṭûr
‘Aleme şu‘le şalar na‘ra-i âteş âteş (G 138/2)
Ben sırr-ı luḥf u ḳahr-ı Ḥudâ'yam ğaraż budur
Bu Ṭûr'dan ki dilleri hep mesken isterem (G 208/2)

Aşağıdaki beyitte şair, Allah'ın tecellîsine mazhar olan Hz. Musa'dan kendini daha iltimaslı bir âşık olarak görmektedir. Burada şair, isteyenin (Hz. Musa) ısrarının sebebi olarak “Sen beni katıyyen görmezsin.” cevabının verildiğini fakat ne çare ki bunu şair gibi iltimaslı âşıklardan başkasının bilemeyeceğini söylemektedir. Diğer beyitte Hz. Musa, hakikat gözüyle bakmadıkça, vadilerin ve dağların hepsinin Tûr olduğunu nereden anlasın, diyen şair tecellîyi hakiki anlamda kendisinin anladığını iddia etmektedir.

Cevâb-ı len terânî bâ‘iş-i ibrâm-ı ḫâlibdür
Fehîmâsâ ne çâre ğayrı bilmez mültemes ‘âşık (G 164/5)

Tâ çeşm-i haķīkatle nigāh itmeye Mūsā

Hep Țūr idügin vādi vü kühsārı ne bilsün (K 4/5)

Aşağıdaki iki beyitte de Tur kendi aşkının ve maksadının büyüklüğünü göstermek için bir kıyas aracıdır. Birinci beyitte şair, gönül ne yüzün talibi olur ne Tur'u ister; aşk gayretinin ateşi ile vücudunu mahv eder, diyerek tecelliden ziyade sevgiliye duyduğu aşkı ön plana çıkarıyor. Diğer beyitte de öyle bir âşğım ki sevgilinin güzelliğinin istilâsından, Tur Dağı'nın ateşi de olsa, güneş'i seyretmem, diyerek benzer yaklaşım sergiliyor.

Āteş-i ğayret-i 'aşk ile ider mahv-ı vücūd

Ne olur t̄alib-i d̄idār u ne Țūr ister dil (G 188/2)

'Āşıkam 'aşık ki istilā-yı hüsn-i yārdan

Şu'le-i Țūr olsa hürşīdi temāşā eylemem (G 203/3)

Fehîm Dîvânı'nda tecellînin anlatılması için sık sık "ayna" sembolüne başvurulur. Mistisizmin özünü ifade etmeye en uygunu ve aynı zamanda temelinde irfanî (gnostik) veya aklî özelliğe sahip olanı ayna simgesidir. Ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder." (Burckhard, 1997: 127). Tasavvufî şiirde ayna "tecellî-gâh"tır. Sevgilinin görüldüğü, kendini gösterdiği yerdir. Tüm âlem, âlemdeki eşyanın, yaratılmışın her biri, insan, insan-ı kâmil, mümin, insanın gönlü, kalbi Allah'ın mazharıdır; görüldüğü yerdir, yani aynadır (Güler 2004:105). Aşağıdaki beyitte de onun hayalinin kalp aynasından ayrı olmadığı söylenerek kalbin ilahi mazharın gerçekleştiği yer olduğu bildirilmiştir. Diğer beyitte bağrımın içi tecelli aynası olalı, yüz güzelliği şarabının aksi ile kadehlik yapar, denerek gönlün tecellînin aynası olduğu söylenmiştir.

Mir'ât içinde gerçi olur 'aksi bî-şebāt

Olmaz hayālî âyīne-i sīneden cüdā (G 2/3)

Mir'ât-ı tecellî olalı sīne-zamīrüm

'Aks-i mey-i d̄idār ile peymānelüg eyler (G 54/4)

Aşağıdaki beyitte şair; zincir, zevkle kendinden geçip o derece ezilip parlak bir hâle geldi ki onda, ayna gibi deliliğimin aksi görüldü, diyerek delilerin kullandığı zinciri ayna yerine kullanmıştır. Aynanın üzerindeki toz ve pas gönlün kesretten arındırılmadığının

işaretidir. Burada ise zincir o kadar hareket edip parlamıştır ki ayna gibi olmuştur. Tecellî akılla değil, gönülle idrak edilir. Bu beyitte de delilikle zincir saf bir ayna hâline geliyor. Dolayısıyla tecellîye mazhar olunuyor. Diğer beyitte de gönül tecelliye mazhar olmak için aynacılık yapmaktadır. Bir sonraki beyitte sevgilinin hayalinin aksi gözüne düştüğünden beri âşığın bakışı tecellî aynası oluyor.

Göründi âyineāsâ cünūnumuñ ‘aksi

O deñlü süde olup oldı pür-şafâ zencîr (G 65/6)

Her dem nice vech ile görem deyü cemâlūñ

Bir nice zamāndur ki gönül âyinegerdür (G 106/2)

Nigāhum oldı mir‘ât-ı tecellî

Düşelden çeşmüme ‘aks-i hayālūñ (G 177/3)

Tecellî kavramının işlendiği diğer bazı beyitler şunlardır: (G 291/3), (G 74/4), (G 166/1), (G 231/12), (G 236/2), (G 284/4), (K 7/29), (K 14/37), (K 17/26), (K 14/36), (KT 1/7), (G 30/1), (G 119/1), (G 145/8), (G 150/3), (G 230/4), (G 197/6), (G 241/2), (G 231/7), (K 3/7), (K 4/6), (K 4/3), (K 4/7), (K 4/4), (K 7/1), (K 9/11), (K 10/6), (K 14/37), (TCB 1/1-2), (TCB 1/1-6), (TKB 3/1-2), (G 135/4), (G 181/2).

Fehîm Dîvânı’nda tecellî kavramı yoğun olarak işlenmiştir. Tecellî kavramının işlendiği bölümlerde ateş, alev, kıvılcım, parlaklık, ayna, Hz. Musa, Tûr Dağı gibi unsurlar kullanılmıştır. Fehîm, tecellî düşüncesi etrafında orijinal mazmunlar oluşturmuştur.

1.2.4. Kurbân (Bismil)

Kurbân, Arapça yaklaşmayı ifade eder. Tasavvufta, kulun iç âlemindeki hayvani yönlerinin Allah rızası için kurbân edilmesi yani öldürülmesi manasına gelir (Cebecioğlu, 1997: 460). Kurbân tasavvufta bir mertebe olarak fenâ mertebesini temsil eder. Ayrıca en büyük Kurbân, kulun nefsinin Allah yolunda feda etmesidir (Uludağ, 2016: 221). Edebiyatımızda kurbân ve sevgiliye kurbân olmak mazmunu çok kullanılır (Onay, 2004: 330).

Sebk-i Hindî şiirinde kurbân, “bismil, bismilgeh, nîm-bismil, nîm-kuşte kurbâneh, bismilân ve nev-bismil” şeklinde geçer. Bismilgeh, âşıkların kurbân edildiği yer anlamında kullanılır (Babacan, 2012: 444).

İlk yüz gazelini incelediğimiz aşağıdaki şairlerden Hint üslûbu şairlerinin kurbân/bismil kavramını klasik şairlere göre daha fazla kullandığını görebiliriz. Bu şairler içinde özellikle Şehrî ile Fehîm kurbân/bismili diğerlerine göre daha çok tercih etmişlerdir.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Kurbân/Bismil	8	1	3	18	-	4	4	-	2	-

Fehîm, bazen kurbânı gözle ilişkilendirilerek verir. Klasik şiirde göz genellikle âşığı yaralayan yönleriyle karşımıza çıkar. Bakışla birlikte kılıç, ok, yay gibi silahlar zikredilir. Bunlar göz, kirpik, kaş, bakış gibi unsurların mazmunlaşmış hâlidir. Aşağıdaki beyitte ise göz bir kurbân yeri, bir sunaktır. Bu, mazmunun temel özelliğinden uzaklaşmasa da değiştiğini gösteren bir işarettir. Diğer beyitte göz yine kurbân yeri olarak tasvir edilmiştir. Beyitte, onun gözünün boğazlama yerinin ölüleri melek mi yoksa peri midir? Zemininde gül serili bir yaygı bulunmaktadır fakat kurbânlar kayıp, denerek sevgilinin gözünün kurbân yerinin kan içinde olduğu hâlde kurbânların kayıp olduğu belirtilmiştir. Burada sevgili uğrunda kurbân olanların fenafillaha ulaştığı vurgulanmak istenmiştir.

Şafak hūnîñ ider tıfl-ı felek zîb-i cebîn

Fitne bismilgeh-i çeşmüñde ki kurbānuñ olur (G 73/6)

Melâ'ik ya perîdür küşte-i bismilgeh-i çeşmi

Zemîni ferş-i gül-güsterde vü kurbāniyān gâ'ib (G 19/6)

Fehîm, bismil kelimesini Hz. İbrahim'in Hz. İsmail'i kurbân etme hadisesine gönderme yaparak da kullanmıştır. Beyitte, Hz. Halil İbrahim'in oğlu İsmail'in kurbân yerini seyret de kurbânına kıyamayan aşkın merhametini gör, denerek bu hadiseye telmihte bulunulmuştur.

Bismilgeh-i ferzend-i Halîl'i yûri seyr it

Gör merhâmet-i 'aşkı ki kurbânına kıymaz (G 114/4)

Aşağıdaki beyitte, gönülde aşk şehrinin kurbân yerini gezdim, döşemesi sıcak kana bulanmış, fakat kurbân ortalarda yok, denerek kurbân olanın fena bulduğu anlatılmak isteniyor.

Dilde kurbāngāh-ı şehri- 'aşkı seyrān eyledüm

Ferşi hūn-ı germ ile āğušte bismil nā-bedīd (G 40/4)

Sebk-i Hindî şairlerinin kurbân kavramı üzerinde ısrarla durmalarının asıl nedeni, kurbânın kesilirken, manevî bir zevk alındığına inanmaları ve bu zevki, âşığın sevgilisi uğrunda canını feda ederken ızdıraptan aldığı zevk ile tasavvufta salikin hayret makamında hissettiği duygulara benzetmeleridir. Bilindiği gibi İslâm inancına göre kurbân edilen hayvanlar, hayvanlar âleminin şehidi sayılır. Ayrıca kurbân kesilirken, özellikle de boyun kısmının ortasında yer alan şah damarı kesilince hayvan çırpınır. İşte sebk-i Hindî şairleri, âşığın aşk hâlinde çırpınan gönlünü, kurbânın bu hâline benzetmişlerdir. Dolayısıyla çoğu kez kurbân yerine “nîm-bismil” ve “nîm-küşte” (yarı kesilmiş, yarı kurbân, yarı ölü) ifadelerine yer vermişlerdir (Babacan, 2012: 445). Aşağıdaki ilk beyitte “nîm-bismil” kavramıyla âşığın ızdıraptan zevk alması anlatılmak istenmiştir. Klasik şiirde de âşıkların ızdıraptan zevk alması bilinen bir durumdur. Burada “nîm-bismil” kavramıyla bu durumun anlatılması beyitteki anlamı sebk-i Hindî’ye özgü kılıyor. İkinci beyitte yine aynı mazmun farklı bir şekilde işleniyor. Âşığın yarı kurbân edildiğini, acı çektiğini gören sevgili acımasız bakışıyla da ona bir mızrak saplar.

Ke muztarib olayım nîm-bismil eyle beni

Senüñ şehīdün olur ıztırābdan maḥzūz (G 150/6)

Görüp hūn içre cān-ı nîm-küşte muztarib-ḥālin

Nigāh-ı merḥamet-düşmen urup bir nîze raḥm itdi (G 282/3)

Âşığın gayesi sevgiliye kavuşmaktır. Tasavvufta kavuşmak fenafillaha ermekle olur. Çekilen acılar kavuşmak ve insan-ı kâmil olmak için bir vesiledir. Kişi böylece ruhunu kesretten uzaklaştırıp vahdete erer. Aşağıdaki beyitte ise âşık sevgilisine, senin vuslatının bayramının bana ebedi olmayacağını bilirim, bu bakımdan beni kurbân et ki böylesine güzel bir bayram bir daha olmaz, der. Beyitte kurbân olma isteği fenafillaha ermek için arzulanıyor.

Bilürem ‘îd-i vişâlûñ baña câvîd olmaz

Eyle kurbân beni kim böyle güzel ‘îd olmaz (G 113/1)

Yaklaşma anlamına gelen “kurbân” sözcüğünü Fehîm-i Kadîm Dîvânî’nda sevgiliye kavuşma imajının bir göstergesidir. Aşağıdaki beyitte, şafak vakti ufuktan görüneni güneş sanmayın o, âşığın sevgiliye kavuşunca kurbân ettiği bahtının kellesidir, denerek sevgiliye kavuşulunca kara bahtın değiştiği anlatılmıştır.

Şafağdan mihr şanmañ kelle-i pür-hûn-ı bahtıdur

Ki kurbân eylemiş yâra bulınca dest-res ‘âşık (G 164/4)

Fehîm, aşağıdaki beyitte kurbânı tecritle ilişkilendirerek anlatmıştır. Tecrit, dünyaya ait şeylerden vazgeçerek gönlünü Allah’a bağlama, kalbi masivadan arındırma anlamına gelmektedir. Beyitte; ben, her şeyden elini çekme gül bahçesinin ağzı bağlı bülbülü oldum, ahenk ve sesi bırakmış boğazlanmış bir kuşum, denerek kesret âleminden vazgeçiş anlatılmıştır. Bülbülün ağzının bağlı olması, suskun olması hayret makamını işaret eder. Bu bülbülün boğazlanmış olması fena bulduğunu gösterir. Âşık kendini bu bülbüle benzeterek fenafillaha erdiğini anlatmak istemektedir.

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

Murğ-ı bismil-şüdeyem berg ü nevâdan geçdüm (G 218/3)

Fehîm Dîvânî’nda kurbân/bismil imajının işlediği diğer bazı beyitler şunlardır: (G 226/4), (G 226/1), (G 226/2), (G 226/3), (K 10/1), (K 10/5), (K 10/2), (K 17/89), (K 10/3), (K 10/4), (TCB 1/2-11), (TCB 1/10-8), (TCB 1/8-11), (TCB 1/8-12), (TCB 1/10-9), (TCB 1/9-10), (TKB 3/1-4), (TCB 1/10-7), (KT 1/10), (G 128/5).

Fehîm Dîvânî’nda kurbân/bismil kavramları klasik şairlere kıyasla belirgin bir şekilde fazla kullanılmıştır. Divanda âşığın sevgili uğruna kendini feda etmesi, fenafillaha ulaşması kurbân/ bismil kavramlarıyla aktarılmıştır.

1.2.5. Girdap

Farsça bir kelime olan girdap gird “dönme” ve âb “su” kelimesinin birleşmesinden oluşmuştur. Suyun kendi etrafında burgu gibi dönmesini ve döndüğü yeri ifade eder.

Fehîm Dîvânî’nda girdap kavramı nadiren kullanılmıştır. Bu kavram aşağıdaki tabloda da görüldüğü gibi hem klasik şairlerce hem sebki Hindî şairlerince kullanılmıştır.

Fakat Hint üslûbuna mensup şairler klasik şairlere göre girdap kavramını daha fazla tercih etmişlerdir.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Girdap	1	3	-	3	4	6	1	2	4	1

Girdap, Hint üslûbu şairlerince en çok belanın, aşkın ve yaranın benzetilene olarak kullanılmıştır. Çünkü bela ve aşk, insanın içinde manevî derinliklere neden olur. Şiirlerde manevî varlığı umman misali olduğu düşünülen insanın içindeki bu derinleşme, girdap şeklinde tahayyül edilmiş, buna özellikle aşk yarasının anıldığı yerlerde değinilmiştir (Babacan, 2012: 447). Aşağıdaki beyitte girdap belaya benzetilmiştir. Beyitte, aşk denizinin dalgıcına bela girdabının çemberi ve kaza tufanının dalgaları olarak şarap ve kadeh yeter, denerek girdapla ilgili orijinal bir imaj oluşturulmuştur. Burada girdap kadehe, dalgalar da o kadehi dolduran şaraba benzetilmiştir.

Devr-i girdâb-ı belâ mevce-i tûfân-ı kâzâ
Ġûṭa-ḥôr-ı yem-i ‘aşka mey ü peymâne yeter (G 62/2)

Gözyaşı denizinin girdabında yüzlerce evin felek gibi raks etmesi imajının verildiği aşağıdaki beyitte mübalağanın uç derecesine varılmıştır. Burada gözyaşı bir denize benzetilmiş, bu denizin içinde felek gibi yüzlerce ev raks etmektedir.

İder girdâb-ı baḥr-ı eşküm içre
Felek gibi hezârân ḥanumân raks (G 145/5)

Sebk-i Hindî şairlerinin nazarında aşkın bizzat kendisi girdaptır. Derinliği, dalga dalga oluşu ve dibini görmenin zorluğu benzetme yönleridir. Ancak dalgaların yüz bin bela denizini aşır sahile ulaştığı gibi âşık da girdaplarla dolu pek çok denizi geçer (Babacan, 2012: 448).

Hele ben uğramadum ‘aşk gibi girdâba
Mevceş gerçi ki şad baḥr-ı belâdan geçdüm (G 218/8)

Âşık dalgalı bela denizinde kaptan olduğu için her türlü tehlikeye alışmıştır. Dolayısıyla girdap korkusunun ne olduğunu bilmez. Aşkın her türlü acısını yaşayan âşık için artık bunlar hayatın bir parçası olmuştur.

Nâhüdâ-yı yem-i belâ-mevcem

Bîm-i girdâb n'iydügin bilmem (G 204/6)

Fehîm Dîvânı'nda dört beyitte geçen girdap kavramı daha çok aşkla ilgili durumları anlatmak için mevc (dalga) ile birlikte kullanılmıştır.

1.2.6. Vahşet

Vahşî olma durumu, yabanilik; ıssızlık, tenhâlık, yalnızlık; korku, ürküntü, dehşet gibi sözlük anlamları olan vahşet; toplumdaki kaçma, uzaklaşma; uzlete ve inzivaya çekilme gibi anlamları da ifade eder. Allah ile üns halinde bulunan sâlikin ondan başka her şeyden sıkılıp yalnızlığı tercih etmesi olarak da tanımlanır.

Vahşet, insanlardan ya da Allah dışındaki her şeyden uzak kalmak, başka bir ifadeyle, kurgulanan hayatın gereği olarak oluşan bir yalnızlığın tam ortasında bulunmaktır. Vahşetle ifade edilen yalnızlığın, tabir caizse agresif ve beşer ile uyumsuzluk içeren bir yanı da vardır (Uyar, 2021: 491).

Vahşet kavramı klasik şairlerin pek yararlanmadığı bir imajdır. Klasik şairlerin ve sebk-i Hindî şairlerinin ilk yüz gazeline baktığımız aşağıdaki tabloda bu, açıkça görülmektedir.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Vahşet	-	2	-	1	2	3	-	-	-	-

Sebk-i Hindî şairlerinden olan Fehîm-i Kadîm'de toplumdaki kaçma düşüncesi, yaşadığı ortamlardan memnun olmayıp sürekli kaçma ve uzaklaşma isteği Rum'dan ve Mısır'dan bahsettiği nazım parçalarından görüldü. Sebk-i Hindî şairlerinin karamsar bir yapıya sahip olmaları onların içinde buldukları şartlardan, yerden ve zamandan şikâyetçi olmalarına neden olmuştur. Zira Fehîm Rum'dayken oradan rahatsızdır, Mısır'a geldiğinde buradan nefret etmektedir. Kaynaklarda geçtiğine göre Mısır'ın kendisine verdiği kasvetten kurtulmak için buradan uzaklaşmak istemiştir. Bu isteği kabul görünce de kervanla İstanbul'a dönerken yolda vefat etmiştir. Yirmi yaşında öldüğü söylenen Fehîm genç yaşına rağmen bu yalnızlık, uyumsuzluk hâlini en bariz şekilde yaşayan sebk-i Hindî şairlerindedir.

Şair, aşağıdaki beyitte “Yalnızlık köşesi gül bahçesinden gönül rahatlığı güllerini toplayan bana başkaları ile görüşme bahçesini ve çimenliğini gezmeyi teklif etmeyin.” diyerek yalnızlıkla huzur bulduğunu, insanlarla bir arada olmaktan hoşlanmadığını ortaya koyar. Bir sonraki beyitte insanlarla neden yakınlık kurmadığını şöyle açıklar: Bir nice yarı insan şeklindeki hayvan takımını insan şekline girmiş bir hâlde gördükten sonra gönlüm, vahşi gibi insanlarla yakınlık kurmaktan kaçır oldu. Burada yalnızlık insanlara olan nefretten kaynaklanıyor. Diğer beyitte insanlardan dostunun kalmadığını şöyle ifade eder: Allah’a hamd olsun ki vahşiliğin iyiliğinin bana yakın olmasından dolayı şimdi bütün dostlarım, sadece ruhlar âleminin melekleridir. Bu dizeler şairin insanlarla bir ünsiyetinin kalmadığının veciz göstergeleridir.

Baňa teklîf-i geşt-i bāğ u rāğ-ı iħtilâţ itmeñ

Ki gül-çîñ-i ferāgam gülsitân-ı künc-i ‘uzletden (K 15/23)

Görüp tâ kim libâs-ı nâsda bir nice nesnâsı

Girîzândur dilüm vahşî-şîfat âdemle ülfetden (K 15/20)

Enîsüm kıdsiyân-ı ‘âlem-i ervâħdur şimdi

Biħamdillâh serâpâ ülfeti-i luţf-ı vahşetden (K 15/21)

Aşağıdaki beyitte şair, aşk deliliği ile aslanların ve Mecnun’un bile vahşetle gölgemden kaçtıkları o vahşet koparan çöle düştüm, der. Burada delilik, Mecnûn, şîr, deşt gibi kelimeler insanlarla ünsiyetin zayıf olduğunu gösteren kavramlardır. Şair, bunları bir ibarede bir araya getirerek vahşetin derinliğini ortaya koymak istiyor. Vahşetin alıştığımız tarafı insanlarla uyuşamamaktır. Bu beyitte ise vahşeti temsil eden Mecnûn ve aslanlar şairden kaçmaktadır. Şair burada vahşetini bir adım ileriye götürüp Mecnûn ve aslanların kendisinden değil, gölgesinden kaçtıklarını söylüyor. Böylece vahşetin şiddetini gözler önüne seriyor.

Cünûn-ı ‘aşk ile düşdüm o deşt-i vahşet-engîze

Ki sâyemden kaçarlar şîrler vahşetle Mecnûn hem (G 201/5)

Aşağıdaki beyitte şair vahşiliğinin, insanlardan kaçışının sebebinin kibirden değil, vücudunun baştan başa yanık yaralarıyla dolu olmasından kaynaklandığını söylemektedir.

Ġurūrumdan degüldür vahşetüm gâyetde dâgam dâġ
Eşer yokdur dilümde lāleāsā bü-yı nahvetden (K 15/22)

Aşağıdaki beyitte ise şair dünyayı bir vahşet yeri olarak görüyor. Güneş ve ayı bu vahşet yerini ormanında gece gündüz dolaşan iki aslana benzeterek vahşet kavramı etrafında orijinal bir imaj oluşturuyor.

Mihr ü meh şanma şikār içün bu vahşetgāhda
Bîşeẓārın devr ider iki ġazanfer rüz u şeb (K 1/9)

Aşağıdaki iki beyitte ise sevgilinin âşıklara karşı yakınlık göstermemesi vahşet kavramıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Birinci beyitte önce yakınlık gösterip âşığı divane ediyor, sonra vahşi bir ahu olup giderek âşıġa yabancılaşıyor. Bir sonraki beyitte de aynı durum söz konusudur.

Rüy-ı dil gösterüp itdün beni çün dîvāne
Olduñ⁹⁹ ey āhū-yı vahşî giderek bigāne (TKB 4/2-5)

Üns idi elde iken şānuña ‘ādet evvel
Şāhbāzum yoġ idi sende bu vahşet evvel (TKB 4/3-4)

Fehîm Dîvânı’ndaki vahşet kavramı sebk-i Hindî’ye mensup şairlerin karamsar ruh hâllerini yansıtabak niteliktedir. Fehîm içinde yaşadığı zamandan ve yerden memnun olmadığını vahşet kavramıyla anlatmıştır. Yalnızlık, inzivaseverlik insanlarla ünsiyetten kaçma sonucu gelişir. Bunlar ise Fehîm’in huzur bulduğu durumlardır.

1.2.7. Bîrengî (Renksizlik)

Bîrengî yani renksizlik tasavvufî anlayışta, dinlerin birliğini (vahdet-i edyân) temsil eder. Bütün renklerin aslı renksizlik olduğu gibi, bütün dinlerin aslı da bir ve aynıdır. Bu da bütün insanların elest bezminde kendilerinin kul, Allah’ın Rab olmasını kabul etmelerinden ibaret olan tek ve bir dindir. Belli bir mertebeye ulaşan mutasavvıf bütün din mensuplarına aynı gözle bakar. Çünkü hepsinin aslı birdir. Bütün dinler ve mezheplerde esas olan, söz konusu dinin renkleridir. İbni Arabî’ye göre, Allah kendisinden başkasına ibadet edilmemesine ferman buyurduğundan, esasen ondan

⁹⁹ *oldum*: Ü.

başkasına ibadet etmek mümkün değildir; başka şeylere ibadet edenler, farkında olmadan ona ibadet ederler (Uludağ, 2016: 78).

Seccadî`ye göre, tasavvufî anlayışta, bu dünyaya yani maddî âleme renk denir. Zira bu âlemde kesret, yani çok renklilik mevcuttur. Nasıl ki güneşin tek olan ışığından farklı renkler meydana gelirse vahdetin farklı zuhurlarından da kesret varmış gibi görünür. Bu durumda renksizlik, vahdet-i vücûda işaret eder (Babacan, 2012: 453).

İlk yüz gazelini incelediğimiz klasik şairlerin bîrengî kavramını hiç kullanmadığını görüyoruz. Sebk-i Hindî şairlerinde ise yoğun olmasa da bu kavramın onlara mahsus olduğunu görebiliriz. Aşağıdaki tabloda bu durumu görüyoruz.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Bîrengî	1	1	-	1	1	-	-	-	-	-

Bîrengî kavramının işlendiği aşağıdaki beyitte, saf kalpli ol, zira kaza, saf kalbin aynasının her kırık parçasından nakışsız ve renksiz görünür, denerek vahdet-i vücut düşüncesi işlenmiştir. Buna göre kalbi kesret kirinden arındırdığında insan, kesretin kırılmış aynasının her bir parçasından vahdeti görür.

Sâde-çalb ol kim **każâ bî-reng ü naķs-ı feyz ider**¹⁰⁰

Her şikeste¹⁰¹ pâre-i mir'ât-ı ħalb-i sâdeden (G 234/4)

Aşağıdaki beyitte aşk ızdırabından dolayı âşık için her şey bir olmuştur. Mevsimler aynıdır. Mevsimlerin tabiata verdiği renk aynıdır. Artık âşık için kesret ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla vahdet gerçekleşmiştir. Bu beyitte Fehîm, aşkın soldurduğu ben, ne baharı ne sonbaharı fark ederim, yanağımın susuz yaprağı rengin ne olduğunu hiç bilmez, diyor.

Ben ki pejmürde-i 'aşkam ne bahâr u ne ħazân

Berg-i bî-âb-ı ruĥum reng nedür bilmez hiç¹⁰² (G 31/7)

¹⁰⁰ yine bî-reng ü naķs-ı feyz ider: Ü

¹⁰¹ Ser-şikeste: Ü.

¹⁰² Merd-i mecnûn elem-i seng nedür bilmez hiç: Ü.

Şair, aşağıdaki beyitte eğer gül yanağın rengi, birkaç gün dahi böyle kalırsa onun renksizliğinden gül ve güneş görünmez, diyerek kesret âleminin silineceğini söyleyerek yine vahdet-i vücut düşüncesine işaret etmektedir.

Ger böyle kalırsa nice gün reng-i ruh-ı gül

Bî-rengîlüğünden gül ü hürşîd görünmez (G 117/6)

Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nda geçen bîrengî ile ilgili kavramlar kesretin ortadan kalkmasını imlemektedir. Dolayısıyla vahdet-i vücut düşüncesi bîrengîlikle işlenmektedir.

1.2.8. Nîşter

Farsça *nîş* “iğne”den *-ter* ekiyle türeyen *nîş-ter* kelimesi günümüzde neşter olarak kullanılmaktadır.

Nîşter kelimesi aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere sebk-i Hindî'ye mensup şairlerin kullandığı bir kelimedir.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Nîşter	2	-	-	2	5	1	-	-	-	-

Aşağıdaki beyitte şair, mercan pençesi atardamarımdaki kanla gelişip büyüseydi, nazik mizaçlı neşter hâline gelirdi, diyerek mercan pençesiyle damarları, saçaklı olmaları bakımından birbirine benzetmiştir. Eğer bu mercan pençesi neştere alışmış olan damarlarımla karışsa neşteri göre göre ince, keskin bir neşter hâline gelirdi, şeklinde şerh edilebilecek beyitte âşığın sevgilinin bakışlarından sürekli yaralandığını anlıyoruz. Böyle olunca damarlar neşterin tabiatına çeker. Damarlar da kendisiyle karışan şeylere bu keskin tabiatı verir.

Feyz-i neşv-i hûn-ı şiryânumla itse ihtilâf

Pençe-i mercân olurdu nîşter-i nâzük-mizâc (G 29/6)

Kirpiklerin âşığın bağına ok olarak saplanması klasik şiirimizin en yaygın imajlarından biridir. Aşağıdaki beyitte okla birlikte sineye neşter de atılıyor. Bu sebk-i Hindî'yle ortaya çıkan yeni bir imajdır. Şair, ey kan dökücü cadı! Canın sinesine bazen ok bazen neşter vurduğun yeter, diyerek dayanacak gücünün kalmadığını söylemektedir.

Diğer beyitte de benzer bir şekilde şair, ey gamze iğnesi, onun bakış yaraları bana yeter, sen de her tüyümü bana bir neşter etme, diyerek yine neşter kelimesini bakışla ilişkilendirip neşterin yaralayıcı özelliğini ön plana çıkarır. Diğer beyitte gamzenin kımıldamasıyla kirpikler neşter saçan atardamar hâline geliyor. Bu beyitte de bir hayal, orijinal bir çağrışımla sunuluyor.

Ey cādū-yı hūn-rīz yeter sīne-i cāna
Müjgānuñı geh nāvek ü geh nīşter eyle (G 267/4)

Ey nīş-i gamze zaḥm-ı nigāhı yeter baña
Her müyum itme sen daḥı bir nişter baña (G 7/1)

Cünbiş-i gamze ile müjgānuñ
Oldı nişter-**feşān-i**¹⁰³ şiryānī (K 17/94)

Aşağıdaki beyitlerde de bakışlar âşığı yaralayan bir iğne gibi düşünülmüş. Birinci beyitte her ne kadar dudağı can balı ise de kirpiği, iğnenin yaptığını yapıyor, hepsi bir kenarda dursun, ben âşığa bu yeni belâ yeter, denerek nîş kelimesi sevgilinin bakışlarına teşmil edilmiştir. İkinci beyitte, keskin gamze iğnesi, içimi göz göz yara hâline getirdi, yine elmas kırıntıları iç yarama merhem olmalı, denerek bakış yaralayıcı olması bakımından iğneye benzetilmiştir.

Gerçi la‘li nūş-ı cān līkin müje nīş-āzmā
Cümlesi ṭursun yeter ben bī-dile ṭurfa belā (T 5/2-3)

Derūnum rīş rīş itmekde nīş-i gamze-i ser-tīz
Yine elmās-ı rīze merhem-i zaḥm-ı derūn olsa (G 256/3)

Klasik şiirde bakışla ilgili kullanılan ok ve mızrak gibi kavramlara sebk-i Hindî şiirinde “nişter” de eklenmiştir. Bu kelime sebk-i Hindî şiirinde bakışın mazmunu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fehîm Dîvânı’nda “nîş” ve “nîşter” kelimeleri genellikle sevgilinin âşığı yaralayan bakışları imlemek için tercih edilmiştir.

¹⁰³ nişter-efşān-ı: Ü.

1.2.9. Teb-hâle

Teb-hâle, sözlükte harâretten dudakta meydana gelen kabartı, uçuk anlamına gelir. Aşağıdaki tabloya dikkat edersek şiirde yaygın kullanım sahası olmayan teb-hâleyi Hint üslûbuna mensup şairlerin daha fazla tercih ettiğini görürüz.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Teb-hâle	1	1	-	-	2	1	-	-	-	1

Fehîm Dîvânı'nda sadece aşağıdaki beyitte “teb-hâle” kelimesi kullanılmıştır. Beyitte, ey Fehîm, gönülde cerahatım o derece sıcaktır ki eğer yarımın merhemi kâfur olsa o da uçuklar çıkarır, denerek âşığın yaralarını anlatmada teb-hâle kelimesi kullanılmıştır. Burada teb-hâle kelimesi sadece dudaktaki uçukları değil, yaralanmadan sonra vücutta oluşan iltihap ve uçukları anlatmak için de kullanılmıştır. “Teb-hâle”nin geçtiği yerlerde âşığın yarası tazedir. Dolayısıyla ızdırabı da en şiddetli hâldedir.

Dilde cerâhatüm o kadar germ kim Fehîm
Kâfur olursa merhemi teb-hâle-ğîz olur (G 90/5)

1.2.10. Teb-lerze/ Teb-zede

“Teb-lerze” ve “teb-zede” sözlükte sıtma titremesi, sıtmaya tutulmuş anlamına gelir. Bu kavramlar Hint üslûbuna mensup şair tarafından kullanılmıştır.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Teb-lerze	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-

“Teb-lerze” ve “teb-zede” sözcükleri daha çok sevgilinin aşkından kendinden geçmiş olan âşıkların hâllerini anlatmak için kullanılır. Aşağıdaki beyitte, cilvesi aşkının sıtmasına tutulmuşlara hayat verir, lakin kalçasındaki titremeler helâk eyler, denerek aşk hâlinin bir nevi sıtmaya tutulmak olduğu söylenmiştir. Burada farklı olan sıtmaya tutulma anındaki titreyiş ile kalçanın titremesinin aynı ibarede geçmesidir.

Teb-zede-i ‘aşkına cilvesi cânlar verür
Lîk sürînindeki ra‘şeler eyler helâk (G 169/2)

Aşağıdaki beyitte vücudun humma titreyişi dalgaya, bu dalga da zırha benzetilerek orijinal bir imaj yakalanmıştır. Burada da daha önceden belirttiğimiz gibi hayalin hayalini vermek gibi yeni bir yola gidilmiştir. Beyitte, sevgilinin bakışıyla savaştan bizlere, vücudun humma titreyişinin dalgası zırh olursa şaşılmaz, denerek farklı bir çağrışım sağlanmıştır.

Biz ki çün ma'reke-sâz-ı nıgeh-i hübânuz
Mevc-i teb-lerze-i ten cevşen olursa ne 'aceb (G 16/5)

Aşağıdaki beyitte geçen “lerziş” kelimesi de sebki Hindî şairlerinin şiire taşıdıkları bir kavramdır. Beyitte, ey kan saçan gözünün hançeri, Hz. Hızır ve Hz. İsa'nın canlarını titreten, denerek abartma yoluyla sevgilinin, Hz. Hızır ve Hz. İsa gibi ölümsüzlüğe kavuşmuşların bile canlarını titrettiği söyleniyor.

Ey hançer-i çeşm-i hün-feşânuñ
Lerziş-dih-i cân-ı Hızır u 'İsâ (TKB 3/1-3)

Aşağıdaki beyitte ise gönlün maksadına ermediği, sıtmaya tutulmuş gibi koşarak yolunu kaybettiği söyleniyor. Beyitte “teb-zede” kendinden geçiş hâlini ifade ediyor. Âşığın asıl maksadı sevgiliye kavuşmaktır. Fakat kavuşma gerçekleşmeyince âşık ızdırap sonucu sıtmaya tutulmuş gibi yolunu kaybediyor.

Hayf kim irmedi ser-menzil-i maşşüdına hayf
Kaldı güm-râh gönül teb-zede püyân olarak (K 16/12)

Aşağıdaki beyitte ise vücut zemini ve duvarı olan bir eve benzetilmiştir. Bu evin zemin ve duvarları bozulma titreyişinin sıtmasına tutulmuştur. Sıtmayı anlatırken evin duvar ve zemininden yararlanması şairin ne kadar özgün bir imaj ortaya koyduğunu gösteriyor.

Divâr u zemîn-i hâne-i ten
Teb-gerde-i lerze-i haleldür (TCB 1/7-5)

1.2.11. Kâviş

Sözlükte eşme, kazma anlamına gelen kaviş sözcüğü Hint üslûbu şairlerinin şiirlerinde kullandığı bir kavramdır. Klasik şiirde bu kavramın pek tercih edilmediğini söyleyebiliriz.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Kâviş	1	-	-	1	2	-	-	-	-	-

Aşağıdaki beyitte şuh bakışın azarlayış iğnesinin eşeleyişinin gönlü cihan cihan harap ettiği söyleniyor. Burada âşığm serzenişi söz konusudur. Klasik şiirde gördüğümüz bakışın kılıç, ok, mızrak olması mazmunu burada farklılaşmış, bakış iğneye benzetilmiştir. Bu iğne de gönlü eşeleyerek paramparça ediyor.

Nedür bu kâviş-i nîş-i 'itâb-ı ğamze-i şûh
Cihân cihân dili itdûn hârâb-ı ğamze-i şûh (G 37/1)

Nağmenin eşelemeye benzetildiği aşağıdaki beyitte şair, âşığım ama bu nağmenin yaralayışı bana yüzlerce feryat ve figân sebebidir, diyor. Beyitte sevgili âşığı yaralarken âşık acıyla feryat figân etmektedir. Burada alışılmamış bir şekilde kaviş ve nağme kavramları bir aradadır.

'Âşıkam ammâ baña bu kâviş-i nağmeñ
Bâ'îş-i şad-nevha vü figân-ı hâzîndür (G 105/5)

Şair, aşağıdaki beyitte o padişahın okunun temreni gönle külünk olsa, gönlün mesleği elmas madeni kazıcılığı olur, diyerek yine “kaviş”i orijinal bir imaj oluşturacak şekilde kullanmıştır. “Peykân-ı hadeng” sevgilinin bakışını karşılamaktadır, sevgilinin bakışları gönlü külüng gibi kazsa gönlün mesleği de bu yaralara elmas tozu ekmek için elmas madeni kazıcılığı olur, şeklinde şerh edildiğinde şairin orijinal bir hayal yakaladığı görülür.

Olsa peykân-ı hadengi o şehûn tîşe-i dil
Kâviş ma'den-i elmâs olur pîşe-i dil (G 187/1)

Aşağıdaki beyitte maddi hazineler yerine meyhanenin toprağının daha kıymetli olduğu söylenmektedir. Maddi hazineler kesret âlemine işaret eder, şaraba bulaşmış

meyhane toprağı ise vahdeti imlemektedir. Burada kaviş kelimesi hakikati yakalamak için harcanan çaba anlamında kullanılmıştır.

Kāviş it hāk-i hārābāt-ı mey-ālūdı Fehīm
Husrev'ün itme hāsed keşret-i genc̄inesine (G 269/5)

1.2.12. Sûziş

Sözlükte yanma, içi yanma, yürek yanığı, büyük acı, ızdırıp anlamlarına gelen “sûziş” sebk-i Hindî’yle edebiyatımızda kullanım sahasına giren bir kavramdır. İlk yüz gazelini incelediğimiz şairler arasında sebk-i Hindî şairlerinin hepsinin bu kavramı farklı yoğunlukta tercih ettiklerini görüyoruz. Aşağıdaki tabloda yer alan klasik şairlerin ise bu kavramı işlemedikleri anlaşılıyor.

Kelime	Fehīm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Sûziş	5	3	1	6	6	4	-	-	-	-

Genellikle yüreğin yanmasını anlatan sûziş kelimesi aşağıdaki beyitte güneşin yanışını anlatıyor. Beyitte şafak vakti “sabahın sarığı”na benzetilmiş, güneşin sabahın sarığını yaktığı söylenmiştir.

Sûziş-i mihr ile olup ser-germ
Her seher yanmada ‘imāme-i şubḥ (G 32/4)

Şair, aşağıdaki beyitte aşk ayıplamasından bıktığını, ciğer yaralarının yanışının derdinin kendisine zaten yettiğini söyler. Bu beyitte sûziş kelimesi acı, ızdırabı anlatmak için kullanılmıştır.

Sen de Fehīm yakma beni ta‘n-ı ‘aşk ile
Yetmez mi derd-i sûziş-i dāğ-ı ciger bana (G 7/7)

Sûziş kelimesi aşağıdaki beyitte olumsuz olarak “bî-sûziş” şeklinde kullanılmıştır. Beyitte, sevgilinin anılmasının yanmasız çekiciliği ne güzel! Senin namını işiten herkes şaşkın ve hayran olur, ifadesiyle zikredilmesi bir yana sevgilinin ismini duyan ona hayran oluyor. Burada valih ve hayran olma kendinden geçmenin nihai hudududur.

Habbezā cezbe-i bî-sûziş-i zikr-i cānān
Güş iden nāmuñi vālih ü ḥayrānuñ olur (G 83/2)

Aşağıdaki beyitte sebebi aşk olmayınca ahın yakıcılığının bir değeri olmayacağı, ateş olmayınca siyah dumanının bir öneminin olmayacağı temsil getirilerek açıklanmaktadır. Burada hakiki aşkın ancak ızdırapla olabileceği sūziş kavramı söylenerek belirtiliyor.

‘Aşk olmayınca sūziş-i āha ne i‘tibār

Āteş gerek duḥān-ı siyāha ne i‘tibār (G 45/1)

Eğer ateş, gönlümün yanık yaralarıyla dolu parçasının tadına bir baksa, o parçanın yakışından, ateşin alevinin dili, keskinliğini kaybederek yuvarlanır gider, diyen şair çektiği ızdırapı abartarak anlatmıştır. Burada ateş, gönlün yanık yaralarıyla dolu parçalarını tadınca yandığından alevin dilinin acıyla kıvranacağı anlatılmaktadır. Burada yanmanın sebebi olan ateşin yanmaktan kaçmasıyla bir paradoks meydana getirilmiştir.

Sūzişinden ola ğalṭide zebān-ı şu‘le

Laḥt-ı pür-dāğ-ı dilü itse nemek-çeş āteş (G 138/4)

Ey deliliğin yanık yarası! Sen akıl kalesini ateşe ver, akıl ülkesinin yanışına çare olarak divane gönül kâfidir, diyen şair, akıl yangınını söndürmeye bir divane gönlün yeterli olacağını söylemektedir. Yani aklın içinden çıkamadığı, aciz kaldığı sorunların gönülle aşılabileceğini vurgular.

Āteş ur ḥıṣn-ı dimāğa sen eyā dāğ-ı cünün

Sūziş-i kişver-i ‘aqla dil-i dīvāne yeter (G 62/5)

Aşağıdaki beyitte dostun benine duyulan arzunun ateşi böyle yakmaya devam ederse cehennem içinde bile can ve gönül dağ yarasından kurtulamaz, diyerek şair sevgiliye olan hayranlığını dile getiriyor. Sevgilinin beni burada ateşe benzetiliyor. Bu hâl âşığı cezbediyor.

Böyle kalursa sūziş-i āteş-i şevk-ı ḥāl-i¹⁰⁴ dōst

Gelmeye dūzah içre de cān ü dile ferāğ-ı dāğ (G 153/2)

Fehîm Dîvânı’nda sūziş kavramı genellikle âşığın gönlünün yanması ve ızdırap çektiği anlatılmak için tercih edilmiştir.

¹⁰⁴ ḥāl-i: Ü.

1.2.13. Tâbiş

Parlama, parlayış anlamlarına gelen tâbiş sözcüğünün sebk-i Hindî ile birlikte kullanımı artmıştır. İlk yüz gazelini inceldiğimiz sebk-i Hindî ve klasik şairlerin bu kelimeyi tercih etme sayıları aşağıda yer almaktadır.

Kelime	Fehîm	Nâilî	Neşâtî	Şehrî	Sâmî	Gâlib	Bâkî	Ş.Yahya	Fuzûlî	Emri
Tâbiş	3	-	3	-	1	-	-	-	-	-

Aşağıdaki beyitte, şarabın parlaklığı yanağını kızartır, yüzünün aksi de kadehi dalgaları ateşten olan bir deniz/dalgalı ateş denizi eder, diyen şair burada şarabın parlaklığı ile yanağın parlaklığı arasında ilgi kurar. Şarap içenin yanağı kızartır. Bu yanağın kırmızılığının yansımaları da kadehi ateş dalgalı bir derya hâline getirir. Diğer beyitte sevgilinin yüzü için tâbiş kavramı kullanılmıştır. Sevgilinin yüzünün parlaklığından her bir müptelanın, ateş yatağında hasta göz gibi bitkin hâle geleceği anlatılmıştır. Bir sonraki beyitte yine sevgilinin yüzünün parlaklığı tâbiş ile aktarılmıştır.

Tâbiş-i mey kim 'izâruñ surh-reng-âmîz ider
'Aks-i rüyuñ sâgarı deryâ-yı âteş-ñîz ider (G 53/1)

Tâbiş-i rüyuñdan ey gül çeşm-i bîmâruñ gibi
Bister-i âteşde her bir mübtelâ bîtab olur (G 79/4)

Tâbiş-i mihr-i cemâlünden 'arağ-rîz olsam eyler
Kevkeb ü ahter terâvüş hep mesâmmât-ı tenümden (G 238/5)

Şair, aşağıdaki beyitte alev saçan aşkın parlaklığı teni kıl gibi ince etti, yanık yaraları yine ateş şarabıyla doldu, derken aşkı ateşe benzeterek aşka parlaklık özelliği vermiştir.

Tâbiş-i 'aşk-ı şu'le-pâş eyledi mü-be-mü teni
Bâde-i âteş ile pür oldı yine ayağ-ı dâğ (G 153/3)

Aşağıdaki beyitte Fehîm, şiiirinin inciden daha değerli olduğunu, incinin sözlerini görse utanmaktan kora döneceğini söylüyor. Utanma sırasında yüzün kızarması beyitte tâbiş kavramıyla anlatılmaktadır.

Görse nazmumda Fehîm aḥter-i nuḡkum kızarup

Tâbiş-i şerm ile baḥruñ güheri aḥker olur (G 84/6)

Aşağıdaki beyitte, güneş gibi güzel sevgilinin örtüsüz görünmesinin sebebini şair güneşin parıltısının güneşe zarar vermeyeceğini söyleyerek açıklar.

Eylemez çün tâbiş-i ḥurşîd ḥurşîde eşer

Anuñ için âfitâbum cilve eyler bî-niḡâb (K 5/25)

Arzunun tâbişle ilişkilendirildiği aşağıdaki beyitte, “Ey Fehîm! Arzunun hararetiyle (yakışıyla) sarhoş olup coşmam, ateşe sahip olmak zaten gönle övünme sebebidir.” denerek tâbişle gönlün yanması arasında ilgi kurulmuştur.

Fehîm tâbiş-i ḥâhişle olmazam ser-germ

Ki âb-ı rûy-ı dile iltimâs âteşdür (G 108/7)

Fehîm Dîvânı’nda tâbiş kavramı genellikle sevgilinin güzelliğini, çekiciliğini ortaya koymak için yararlanılan bir imajdır.

Fehîm Dîvânı’nda ateş, hayret, Mûsâ-Tûr-tecellî kavramları yoğun olarak kullanılmıştır. Bunun yanında vahşet, bîrengî, nîşter, teb-hâle, teb-lerze/teb-zede, kâviş, sûziş, tâbiş gibi klasik şiirde pek kullanılmayan mazmunlara yer vermesi onun şiirinin sebk-i Hindî’ye yakın olduğunun göstergelerindedir.

SONUÇ

Fehîm-i Kadîm, divan edebiyatında sebk-i Hindî'nin ilk temsilcileri arasında yer alır. Divanını incelediğimizde bu akımın birçok özelliğinin divana sirayet ettiğini görebiliriz. Bu etki Fehîm'in küçük yaşlarda Örfî-i Şîrâzî Dîvânı'nı istinsah etmesinden itibaren başlatabilir. Türk edebiyatındaki sebk-i Hindî'nin güçlü şairlerden Nâilî, Neşâtî ve Şehrî Fehîm'le aynı dönemde yaşamışlardır. Bu isimler içinde Nâilî'nin Fehîm üzerindeki tesiri daha fazladır. Her ne kadar Nefî sebk-i Hindî'nin birkaç özelliğini gösterse de bu akıma mensup değildir. Kendisi daha çok klasik çizgiye yakındır. Fakat ondan sonra gelen Fehîm, Şehrî, Nailî, Neşâtî gibi şairlerin divanlarına sebk-i Hindî'nin özelliklerinin çoğunun aksettiği görülür.

Fehîm Dîvânı'nı incelediğimizde sebk-i Hindî özelliklerinin çoğunu barındırdığını hatta divanın sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına etkisinin prototipi olabileceğini müşahede ettik. Bu özelliklerin bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Uzun tamlamalar, Hint üslûbunun etkisinde yazan şairlerin divanlarına göz atıldığında hemen fark edilecek hususlardandır. Klasik üslûpta bu kadar yoğun uzun tamlamaya rastlanmaz. Bu durum tamlamalar bahsinde karşılaştırmalı istatistiksel tablolarla gösterildi ve Fehîm'in uzun tamlamaları klasik şairlere oranla yoğun kullandığı tespit edildi. Konuyla ilgili Fehîm, Bâkî ve Şeyhülislam Yahya'nın gazel ve kasidelerindeki ilk yüzer beyit kıyaslandığında Fehîm'in 251 (%70) kısa tamlamaya karşılık 107 (%30) uzun tamlama; Bâkî'nin 320 (%83), kısa tamlamaya karşılık 68 (%17) uzun tamlama; Şeyhülislam Yahya'nın 300 (%87) kısa tamlamaya karşılık 45 (%13) uzun tamlama kullandığı belirlendi. Uzun tamlamalar bir anlamı daha detaylı vermek için tercih edilen yollardandır. Sözden önce anlamı önceleyen sebk-i Hindî'nin eğilimine uygundur. Tamlamaların uzatılması genelde sözün ahengini bozar ve ifadeyi zorlar. Tamlamada kelimeler arasındaki anlam ilişkisini çözmek güçleşir. Aslında ilk bakışta tamlamaya katılan her bir kelimenin anlamı daha belirgin ve açık hâle getirmesi beklenen bir durumdur. Fakat uzun tamlamalarda kelimeler arasında farklı izâfet ilişkilerinin kurulması algılayışı zayıflatır, zihni bir yoğunlaşmayı tetikler. Özellikle itibarî izâfet ilişkilerinde klasik kalıpların dışına çıkıldığında bu durum gerçekleşir. Fehîm Dîvânı'nda izâfet-i istiariyye ve izâfet-i teşbihîyye türü tamlamalarda bu ilişki görülür. Benzerlik ilişkisine dayanan bu tür izâfetlerde benzerlik yönünün itibari ya da yeni olması zihnin

anlama intikalini geciktirir. Aynı izâfet ilişkisi kısa tamlamalarda da geçebilir. Her ne kadar uzun tamlamalar sebk-i Hindî'nin karakteristik özelliklerinden olsa da kısa tamlamalardaki itibari izâfet ilişkileri de bu tür tamlamaları da Hint üslûbuna elverişli hâle getirir. Fehîm, uzun ve kısa tamlamalarda tamlamadaki unsurlar arasında alışılmamış bağlar kurmasından dolayı orijinal bir üslûp yakalamıştır.

Fehîm Dîvânı'nda orijinalliği sağlayan bir diğer üslûp özelliği birleşik yapıların kullanılmasıdır. Birleşik yapılar divanda bazen müstakil olarak bazen tamlamalar içinde görülür. Özellikle yeni bir imgeyi yakalamak için Fehîm birleşik yapıları tamlama içinde kullanılır. Sebk-i Hindî şiirinin niteleyici bir yön geliştirmesinde bu birleşik yapılar önemli bir görev icra eder. Birleşik yapılarda tercih edilen fiil kökleriyle Fehîm alışılmamış bağdaştırmalar meydana getirmiştir. Bu bağdaştırmalar klasik üslûpta nadir karşılaşılabilen türdendir.

Sebk-i Hindî şiirinin bir başka yönü olan îcâz Fehîm'in divanında da vardır. Fehîm, yaptığı bazı eksiltmelerle bazen anlamı gizleme yoluna gitmiştir. Eksiltelen unsurun ne olduğunu anlamak için zihinsel bir çaba gerekir. Bazen Fehîm birkaç cümleyle anlatılabilecek bir ibareyi bir tamlama içine sıkıştırarak da îcâza başvurur. Delil getirme yoluyla yapılan îcâzlarda ise az sözle çok şey anlatıldığı hâlde anlam kapalı hâle gelmez, aksine berrak bir hâl alır. Bu yola başvurmak aynı zamanda sözü akıcı bir şekle getirip kulağa hoş gelmesini de sağlar.

Fehîm, klasik şairlerin dil ve mazmun kalıplarını ciddi anlamda değiştiren ilk şairlerdendir. Bu değişimi yaparken birçok araç kullanmıştır. Bunlardan biri de sapmalardır. Fehîm, klasik şairlerde pek görülmeyen “deryûzeger”, “haclegâh”, “tahsil-sâz”, “ma'reke-sâz” kelimelerinde de görüldüğü gibi getirdiği son eklerle yeniliğe gitmiştir. Bunun yanında birleşik kelime meydana getirirken özellikle ikinci kelimenin birinci kelimeye “zahm-hor”, “tâb-dâmen” örneklerinde de olduğu gibi garipsenecek bir şekilde bağlanması orijinallik arayışının yansımasıdır. Tamlamadaki unsurların (tamlayan, tamlanan) yer değiştirmesi Fehîm'in dikkati çeken bir başka tasarrufudur. Mesela “şihâb-ı sâkıb” olması gereken tamlamanın taraflarını “sâkıb-ı şihâb” şeklinde ifade eder. Şiir dilinde anlamsal sapmaların görülmesi olağandır. Fakat Fehîm klasik şairlerin alışılmış kalıplarını değiştirerek anlamsal sapmalara gider.

Fehîm, bazen sıfatları arka arkaya sıralayarak niteleyici bir dil teşkil eder. Övgü ve yergi amacıyla yapılan bu sıralamalar sayesinde duygular daha etkili bir biçimde verilir. Aynı zamanda şiir ritim ve ahenk açısından fevkalade bir seviyeye ulaşır.

Fehîm'in şiirlerinin bazılarında folklorik unsurlara yer verme temayülü görülür. Bu, aslında sebk-i Hindî'ye çok aykırı bir durum değildir. Çünkü Hint üslûbunun özelliklerinden biri de yer yer halk dilinin kullanılmasıdır. Fehîm, "başa çıkmak", "kana girmek", "baş kurtarmak", "gönlünde yeri olmamak", "çekip çevirmek", "baş eğmek", "ağzı toprakla dolmak" gibi halkın kullandığı deyimleri şiirde kullanarak şiirini halk diline yaklaştırır. Fehîm'in halk diline ait bir deyimini Farsça bir yapı içinde söylemesi üslûbunun dikkati celbeden bir başka yönüdür. Halk şairlerinin dedim-dedili söyleyiş örneklerine yer vermesi halk zevkine yaklaşmasının bariz göstergelerindedir.

Fehîm'in şiirde bazı kelime ve kelime gruplarını dize başlarında ya da sonunda tekrar etmesi ahenk ve vurgu bakımından dilini zenginleştirmiştir. Bu şekilde aktarmak istediği anlamı daha tesirli bir biçimde yansıtmıştır.

Şiirde ya da herhangi bir edebî eserde yeni bir üslûbun ortaya çıktığını gösteren işaretlerden biri kelime kadrosunun değişmesidir. Burada kelimelerin hangi sıklıkta kullanıldığı, aynı kavram alanıyla ilgili sözcüklerin yoğunluğu, daha önceki metinlerde pek kullanılmayan kelimelerin varlığı geleneksel olanın ne kadar değiştirildiği ile ilgili bize ipucu verebilir. Bu ölçütlere göre Fehîm'in klasik üslûpla yazan şairlere göre kelime kadrosunu değiştirdiği, kendisiyle aynı üslûbu kullanan sebk-i Hindî şairleriyle de büyük oranda benzeştiği söylenebilir. Fehîm, yeni bir çağrışım oluştururken ve bir hayali yansıtırken tabiattan ve eşyadan kendi duygusuna uygun karşılıklar bulmaya çabalamıştır. Bu da şairi, kelime kadrosunda önemli değişikliklere zorlamıştır, denebilir. Divan şiirinde Fehîm ve çağdaşı sebk-i Hindî şairlerinin yeni kelimeler kullanması 17. yüzyıldan itibaren kelime hazinesinde ciddi bir değişim yaşandığını gösterir. Fehîm Dîvânî'nda geçen pervîzen, mirvehâ, tâs-bâzâne, mûmâs, dâs (G 108/2), engişt, şell, sa've vb. kelimelerin klasik şairlerde ve sebk-i Hindî şairlerinde rastlanmaması Fehîm'de bireyselliğe doğru giden bir şiir eğiliminin oluşmaya başladığını hissettirir. Ayrıca Fehîm'in şiirlerinde birleşik yapıların kullanılması, son eklerin önceden rastlamadığımız bir şekilde kelimelere getirilmesi sözcük dağarcığının zenginleşmesinde önemli bir görev üstlenir.

Fehîm'in üslûbunun dikkat çeken bir diğer özelliği teşbîhte klasik şairlere göre belirgin bir yeniliğe gitmesidir. Bu değişikliklerin başında “örtük teşbîh” olarak adlandırdığımız teşbîhleri “açık teşbîh”lere göre çok daha yoğun kullanması gelir. Fehîm ve Bâkî'nin Dîvânı'ndaki ilk on gazel incelendiğinde örtük teşbîhleri Fehîm'in %70, Bâkî'nin %11; açık teşbîhleri Fehîm'in %30, Bâkî'nin %89 oranında kullandığı görülür. Açık teşbîhler klasik şairler tarafından kullanıla kullanıla sıradan hâle gelen teşbîhlerdir. Bu tür teşbîhlerde benzetme yönünün kavranması çok uzun sürmez. Çünkü zihninde bunlar hazır malzemeler olarak durur. Dolayısıyla anlama intikal hızlı olur. Fakat örtük teşbîhlerde anlam itibari ve yeni olduğu için teşbîhteki benzetme yönünü bulmak için teville ve bağlamı kullanmaya ihtiyaç daha fazla olur. Mesela, “leb-i lâl” teşbîhinde benzetme yönü zihinde hemen oluşur, fakat “mutrib-i ecel”de benzetme yönünü fark etmek için yoruma gideriz. Örtük teşbîhler, Hint üslûbu ile klasik üslûbu ayırıştıran en önemli kıstaslardandır. Sebk-i Hindî şairlerinin kendine özgü çağrışımları kullanmaları teşbîhleri örtük hâle getiriyor. Fehîm ve diğer Hint üslûbu şairleri şiirde bireyselleşmenin yolunu bu örtük teşbîhlerle açmışlardır. Özellikle benzetme yönü hayali bir ilgiye dayanan örtük teşbîhleri Fehîm yoğun olarak kullanmıştır. Fehîm ayrıca benzetmenin taraflarından birinin ya da ikisinin mürekkep olmasından dolayı klasik eğilimden büyük ölçüde ayrılır. Klasik şairlerde mürekkep teşbîh örnekleri görülmekle birlikte bu Fehîm'le kıyaslandığında azdır.

Fehîm klasik şairlere göre kapalı istiâreyi daha fazla tercih etmiştir. Kapalı istiârelerdeki itibari ilgileri fazla kullanması onu klasik istiârelerden uzaklaştırır. Kapalı istiâreler Fehîm'in dilinin çözülmesini yer yer zorlaştırır. Fehîm'de klasik üslûpta pek görülmeyen bazı varlıkların kişileştirilmesi orijinal çağrışım meydana getirme çabası olarak görülür. Soyut kavramların kişileştirilmesi şairin üslûbunda yeniliğin bir başka tezahürüdür. Soyut kavramların somut kavramlara aktarılması, somuttan somuta yapılan aktarmalar ve aktarım yapılan nesnenin nadir kullanılması Fehîm'in üslûbun bir diğer orijinal yönüdür.

Sebk-i Hindî şairlerinde olduğu gibi Fehîm'in şiirlerinde de mazmunların bariz bir şekilde değiştiği görülür. Klasik şiiri hatırlatan mazmunlar olmakla beraber Fehîm şiirinde ekseriyetle yeni mazmunlar tercih eder. Şiirlerinde bazen yeni bir mazmun kullandığı bazen klasik bir mazmunu farklı bir bakış açısıyla yansıttığı müşahede edilebilir. Uzun tamlamaların kullanılması, birleşik yapıların bu uzun tamlamaların içine

sokulması mazmunların değişmesini sağlayan önemli araçlardandır. Şiir dilinde klasik olandan farklı sapmalara yer verilmesi, kelime kadrosunda yeniliğe gidilmesi mazmunların değişmesinin bir başka ayağıdır. Teşbîh ve istiârelerde itibari ilgilerin kurulması ve benzetme yönlerinin zihinlerden uzak olması mazmunların farklılaştığının bir diğer işaretidir. Bir duruma/duyguya delil getirmek için şairin doğadan/eşyadan uygun karşılıklar araması mazmunları tazeleyen bir başka unsurdur.

Sebk-i Hindî şairlerinin aşırı mübalağayı sevmesi onları yeni arayışlara sevk etmiştir. Aynı zamanda ızdırabı mübalağalı bir yolla anlatma hevesleri yeni mazmun arayışlarının önünü açmıştır. Mazmunlarda değişiklik yaparak yeniliğe gitmek için günlük hayattaki nesnelere ve tecrübeler şairin önünde hazır bulunmaktadır. Dolayısıyla bu üslûbun diğer şairleri gibi Fehîm de o malzemeden orijinal taraflar bulup onları aktarmaktan geri durmamıştır. Bunun yanında mazmunları bazen de tasavvufî gizem ve derinlik için farklılaştırmıştır. Fehîm'in Hint üslûbuna mensup Farisî şairlerin tesirine girmesi, onlardan birtakım hayal ve mazmunları alması da bu değişimin sebeplerinden biridir. Bu konuda ayrı bir çalışmanın yapılması bize daha net fikirler verebilir.

Fehîm, şiirde çağrışım zenginliği sağlamak için kinâye, tevriye, îhâm-ı tenâsüp, îhâm-ı tezât, hüsn-i talil, tecahül-i arif, telmih gibi sanatları kullanmıştır. Özellikle telmih sanatından çokça yararlanır. Telmihleri alışılmışın dışına çıkararak, hatırlatılan kişi ya da olaya zıddı olan özellikler vererek kullanır. Kinâyeli anlatımlarda ise daha çok deyimleri tercih eder.

Fehîm şiirlerinde delil getirme örneklerine sıklıkla yer vermiştir. Bu özellik klasik üslûpla yazan şairlerde bulunmakla birlikte sebk-i Hindî şairlerinde yoğunlaşmıştır. Fehîm'in delil getirdiği yerlerde anlam kapalıktan uzaklaşır, zarif bir biçim alır. Delil getirme örneklerinde şair genellikle ilk dizede söylediği duygu/durumla ilgili alt dizede temsil getirir. Dolayısıyla ikinci dizenin akıcı ve etkileyici olması gerekir. Orijinal anlamı arayan Fehîm için delil getirme önemli bir kılavuzdur. Çünkü bu yolda yürüdüğü zaman söylenmemiş bir söz arayışına girer. Bunun için tabiattan, eşyadan yararlanır ve nihayetinde veciz bir söz bularak amacına ulaşır. Bu söz etkileyici ve akıcı bir yapıya sahip olduğu için zihinlerde kalması kolaydır. Şairlerin de amacı kalıcı bir söz bırakmaktır. Delil getirme bunun için elverişli bir yöntemdir. Delil getirme üslûbunun ikna etmek, kanıkanı değiştirmek gibi bir yönü de vardır.

Fehîm'in üslûbunda dikkati çeken başka bir husus abartmalara sıklıkla yer vermesidir. Bu özellik aynı zamanda sebk-i Hindî şairlerinin de bir özelliğidir. Fehîm abartmaları en şiddetli derecesinde kullanır. Gulûv denen bu abartma yolu şiire hayalin hâkim olmasını sağlar. Şairin bulduğu hayal akıldan uzaktır. Fakat yaşanan durumu tesirli bir şekilde yansıtmak vasıfları taşır. Fehîm'in abartmalardan sıklıkla yararlanması ona yeni çağrışımların ve imgelerin yolunu açmıştır.

Fehîm Dîvânı'nda göze çarpan üslûp özelliklerinden biri de sık sık karşıtlık/tenakuza yer verilmiş olmasıdır. Divanında daha çok paradoks örneklerinin varlığı dikkat çeker. Birçok sebk-i Hindî şairinin de üslûbunda görülen bu anlatım yolu daha tesirli anlama ulaşmak için kullanılır. Fehîm klasik zıtlıkları kullanmak yerine diğer Hint üslûbu şairleri gibi daha çok manevi tezâtları kullanır. Herhangi bir şeyin zıddı yerine daha çok o şeyin lazımı olan (uzantısı, ilişkili) bir ilgiye dayanarak karşıtlıktan yararlanır. Bu durum üslûbu orijinal hâle getirmek için şaire geniş imkânlar sunar. Bunların yanında oksimoron denen iki kelime arasında gerçekleşen birleşik tezâtlara Fehîm'in yer verdiği görülür. Paradokslar alışılmış klasik kalıpları kırmak için önemli bir araçtır. Bir mazmun bu yolla mecrasından çıkarılabilir. Telmih edilen kişi veya olayla ilgili zıt özellikler atfedilerek hazır malzemeler çarpıcı bir şekilde değiştirilebilir. Bunlar şiiri yenileştirmek için arayışlara girildiğini gösterir. Fehîm'in paradokslardan yararlandığı kısımlarda anlatımda mübalağanın da genellikle paradoksa eşlik ettiğini söyleyebiliriz.

Fehîm'in üslûbunun bariz yönlerinden biri de şiirine ızdırap/bedbinlik duygusunun hâkim olmasıdır. Fehîm gerçek yaşamında da bu karamsarlığa sahiptir. Şair sürekli içinde bulunduğu durumu yadırgamıştır. Bunun yansıması olarak da Servet-i Fünûncular gibi mekândan kaçış, zamandan şikâyet gibi içinde bulunduğu şartlardan memnun olmayan ruh hâli onda görülür. Rum'dayken buradan memnun değildir, Mısır'a gittiğinde oradan şikâyetçidir. Bu durumu "Ey baht! "Vatanda çektiğim yüzlerce tür gamdı, ne güzel bir himmet ki beni gurbet elemelerinden de nasiplendirdin." diyerek vatandayken de gurbetteyken de gam ve elemden kurtulamadığını söyler.

Divan şiiri somuttan ziyade soyuta meyillidir. Bu şiir içinde gelişen Hint üslûbunda soyutluk daha da artar. Böyle olunca soyut durumlara karşılıklar bulmak gerekir. Şairler soyutluktan uzaklaşmak istediklerinde duygularını somut ve etkili bir şekilde ortaya koymak için tabiattan, nesnelere ve günlük hayattan yararlanırlar. Bu da yeni

mazmunların şiire girmesini sağlar. Şair günlük hayatın kendisine sunduğu hazır malzemeyi şiirin imge dünyasını genişletmek ve daha estetik bir anlama ulaşmak için kullanır. Bundan dolayı Fehîm de şiirlerinde günlük yaşamdaki unsurlara yer verir. Bunu özellikle teşbîhler yoluyla yapar. Şair, bir müşebbehe uygun müşebbehün bihler bulmak için tabiatın, eşyadan istifade eder. Bunları kullanırken de tabiatın, eşyanın değinilmeyen yönlerini mazmunlaştırır.

Fehîm'in şiirlerinde tasavvufî temanın açık ve örtük şekilde işlendiği görülür. Dolayısıyla ona ait herhangi bir nazım parçası üzerinde durulduğunda tasavvufî bir irtibatın olmadığı şiiri çok azdır. Bu da şairin tasavvufî temaları işlemeye ne kadar meyilli olduğunu gösterir. Fehîm, divanında vahdet-i vücut düşüncesi, tecellî, hayret, fenafillah, bismil, vahşet, bîrengi gibi kavramları çeşitli şekillerde işlemiştir. Bu tasavvufî kavramları içermesi Fehîm'in şiirlerine ayrı bir gizem ve derinlik katmıştır.

Fehîm, bunların yanında sebk-i Hindî şiirinde de çok tercih edilen ateş, hayret, Mûsa-tûr-tecellî gibi kavramlara sıkça yer vermiştir. Bunların yanında klasik şairlerde pek görülmeyen “nîşter”, “teb-hâle”, “teb-lerze/teb-zede”, “kâviş, sûziş”, “tâbiş” gibi kelimeleri de tercih etmesi bakımından Hint üslûbuna mensup olduğunu açıkça ortaya koyar.

Yaptığımız bu çalışmanın sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatına yansısıyla ilgili önemli bir dayanak oluşturacağı kanaatindeyiz. Tabi bu tür çalışmaların üslûbun diğer şairleriyle ilgili yapılması elimize daha somut, karşılaştırabilir ve daha doğru çıkarımların yapılabileceği ölçütler verecektir.

KAYNAKÇA

Abdülkahr el-Cürçânî (2018), Esrârü'l- Belâgat Belâgatin Sırları, Çev. Zekeriya Çelik, (1. Baskı), Litera Yayıncılık, İstanbul.

Açıl, B., Telmih'e Telmih: Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin İnşası, 2014, Erdem, (67), ss. 5-18.

Ahmet Cevdet Paşa, (2017), Belâgat-ı Osmâniye, (Haz. Turgut Karabey, Mehmet Atalay), (2.baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.

Akbayar, N. (1996), Mehmed Süreyya Sicill-i Osmanî II, (Yeni Yazıya Aktaran Seyit Ali Kahraman), Kültür Bakanlığı ile Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfının Ortak Yayını, İstanbul.

Akdeniz, M. (2022), Fehîm-i Kadîm ve Urfî-i Şîrâzî'nin Gazellerinin Muhteva ve Üslûp Açısından Mukayesesi, (Yayımlanmamış doktora tezi), Pamukkale Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Programı, Denizli.

Akın, M. (2016), Rusçuklu Hayrî'nin Belâgat'i İnceleme-Metin-Terimler Dizini (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Malatya.

Aksan, D., (2016), Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, (2.baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Aksan, D., (2000), Her Yönüyle Dil, (2.baskı), C.3, Türk Dil Kurumu, Ankara.

Aksan, D., (2017), Anlambilim Anlambilimin Konuları ve Türkçenin Anlam Bilimi, (2.baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Aksan, D. (2004). Kelime bilimi ve Anlambilimi Ölçütlerinden Yararlanarak Bir Yazı Dilinin Eskiliğini Saptama Yolları I: Kavram Alanı – Kelime Ailesi İlişkileri ve Türk Yazı Dilinin Eskiliği Üzerine, Dilbilim ve Türkçe Yazıları, Multilingual Yayınları Ankara.

Alpaslan, A., (1986), Gazel Şerhi Örnekleri I, Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), TDK, Ankara.

Altuner, N. (1989), Safayi ve Tezkiresi İnceleme- Tenkitli Metin- İndeks (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Âryân, K., Fars Şiirinin Seyri İçinde Hindî Adıyla Meşhur Üslûbun Ortaya Çıkışı ve Özellikleri, (çev. İsrail Babacan), Nüsha, 5/Yaz/2005, (18), ss. 83-98.

Aydoğan, S., (2007), Sa'id Paşa Mîzânü'l-Edeb İnceleme- Metin-Dizin, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

Baranoğlu, Ş. (1999), Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-belâga, (Yayımlanmamış doktora tezi), Ege Üniversitesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.

Babacan, İ. (2012), Klasik Türk Şiirinin Son Baharı Sebki Hindî (2.baskı), Akçağ, Ankara.

Babacan, İ. Sebki Hindî Şiirinde Teşbih ve İstiâre Tercihindeki Farklılıklar, Turkish Studies, 5/Kış/ 2010, (1), ss. 757-773.

Babacan, İ., Hüsn ü Aşkta Sebki Hindî Tesiri, Türk Bilig, 19/2010, ss. 1-24.

Batıslam, D., Divan Şiiriyle Halk Şiirinde Ortak Bir Söyleyiş Biçimi (Mürâca'a-Dedim-Dedi) Folklor/Edebiyat, 6/2000, (22), ss. 147-158.

Bayram, E. (2010), Fehîm-i Kadîm Dîvânî'nda Kültür Unsurları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Balıkesir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir.

Belli, H. (2017), Klasik Türk Şiirinde Terkiplerin Edebî Yönü, (Fuzûlî, Bâkî, Nâilî ve Neşâtî Örneği) (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Malatya.

Bilgegil, M.K. (2015), Edebiyat Bilgi ve Teorileri, (1. Baskı), Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.

Bilkan, A. F. (2006), Osmanlı Şiirine Modern Yaklaşımlar. (1. Baskı), L&M Yayınları, İstanbul.

Bilkan, A.F., (2009), Sebki Hindî, İslam Ansiklopedisi, C.36, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Bulut, A. (2015), Belâgat Terimleri Sözlüğü, (1. Baskı), M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Burckhardt, T. (1997), “Dinî Sanat. İslam Sanat Felsefesine ve İlkelerine Bir Bakış”, Hikmet ve Sanat, (Ed. Gulamrıza Âvanî), (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul.

Burckhard, T., (1997) Aklın Aynası (Geleneksel Bilim ve Kutsal Üzerine Denemeler), Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yayınları, İstanbul.

Bursalı Mehmet Tahir Bey, (1972), Osmanlı Müellifleri, (Haz. Fikri Yavuz, İsmail Özen), C.2. Yaylacık Matbaası, İstanbul.

Cebecioğlu, E. (1997) Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, Rehber Yay, Ankara.

Coşkun, M., Kinâyenin Belâgat Kitaplarındaki Seyri ve Onu Yeniden Anlama ve Sunma Denemesi, Bilig, Kış/2008, (44), ss. 63-88.

Cuddon, J. A. (2013), A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Oxford, Wiley- Blackwell, Chichester.

Çakır, Y. (2017) Arap Dili ve Belâgatı’nda Tıbak ve Manaya Yansımaları (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Arap Dili ve Belâgatı Bilim Dalı, İstanbul.

Çaldak, S., (2004), “Belâgat”, Felsefe Ansiklopedisi, C.II, Ed. Ahmet Cevizci, Etik Yayınları, İstanbul.

Çaldak, S., ‘Urfî-dânlar Arasında ‘Urfî’nin Bir Beytinde Geçen “ ‘Abes ” Kelimesi Üzerine Tartışmalar, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15/2005, (1), ss. 71-84.

Çavuşoğlu, M. “Divan Şiiri” Türk Dili Dergisi, Divan Şiiri Özel Sayısı, 52/1986, (2), ss. 1-16

Değer, M.B., (2022), Sebk-i Hindî’de Oksimoron, (Nâilî, Fehîm-i Kadîm, Neşâtî ve Şeyh Gâlib Divanları), (1.baskı), Sonçağ Akademi, Ankara.

Demirel, Ş., (1999), 17. yüzyıl şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi): hayatı, sanatı, Dîvânı’nın tenkitli metni ve tahlili, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elâzığ.

Demirel, Ş., 17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Soyutlama ya da Alışılmamış Bağdaştırmalar, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları 1, Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebki Hindî, Turkuaz Yay., İstanbul, 2006, ss. 34-88

Demirel, Ş., "Ateş" Redifli İki Matla Beytinin Karşılaştırmalı Tahlili, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10/2000, (2), ss. 65-88.

Demirel, Ş., XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslûp Hareketleri: Klasik Üslûp-Sebki Hindî-Hikemî Tarz-Mahallîleşme, Turkish Studies, 4/2009, (2), ss. 279-306.

Deniz, S., (1999), Türk Edebiyatında Sebki Hindî, Osmanlı, C. IX., Ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Develi H., (2016), Osmanlı Türkçesi Kılavuzu 2, Kesit Yay, İstanbul.

Durmuş, İ. (1998), "Hazif", İslam Ansiklopedisi, C. 17, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Durmuş, İ. (2011), "Teşhis" İslam Ansiklopedisi, C. 40, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Durmuş, İ. (2011), "Telmih" İslam Ansiklopedisi, C. 40, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Düzenli, M.B. Kıyasa Muhalefet: Şairlerin Aruz Tasarruflarına Mukayeseli Bir Bakış, MUTAD, 4/2017, (2), ss. 387-416.

Ekinci, K., (2013), Kur'ân'da Hazf, (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi, Temel İslam Bilimleri (Tefsir)Anabilim Dalı, Ankara.

Ekinci, R., (2018), Vekâyi'u'l- Fuzalâ Şeyhî'nin Şakaik Zeyli Şeyhî Mehmet Efendi, C.1., Ed. Derya Örs, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Ekinci, R., Fehîm-i Kadîm'in Latifeleri: Tercüme-i Letâyif-i Kibâr-ı Kümmelîn, Turkish Studies, 8/2013, 4 ss. 749-768.

Ekinci, R., (2015), Fehîm-i Kadîm'e Mâl Edilen Bir Atasözleri Kitapçığı: Durûb-ı Emsâl-i Türkî, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, Yaz/2015, (1), ss.163-185.

Eren, A., Klasik Türk Şiirinde Tasavvufî Açından Tûr-i Sînâ, RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2018, (4), ss.197-210.

Erkal, A., Hayret'ten Divâne'liğe Divan Şiiri, Turkish Studies 9/Sonbahar/2014, (12), ss. 215-234.

Erkal, A. (2009), 17. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası, (Yayımlanmamış doktora tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

Evlîyâ Çelebi, (2006), Seyahatnâme, (haz. Seyyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı), (1. Baskı), YKY, İstanbul.

Felek, Ö. (2007), Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nın Tahlîli, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.

Filizok, R., (2005), İstiare, (<http://www.ege-edebiyat.org/docs/527.pdf>, Erişim Tarihi: 17.06.2021).

Filizok, R., Akdeniz, S., (2009), Belâgat Terimlerimiz Ahmet Cevdet Paşa'nın Belâgat-i Osmaniye'de Kullandığı Terimler, (<http://www.ege-edebiyat.org/docs/608.pdf>, Erişim Tarihi: 18.06.2021).

Gibb, E.J.W. (1999), Osmanlı Şiir Tarihi, C.1-3, (1.baskı), Akçağ Yay., Ankara.

Güneş, H. (2009), Mehmet Rıfat, Mecâmîü'l-edeb, Birinci Cilt (İnceleme-Metin), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi), Trakya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı /Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Edirne.

Güngör, A. (2014), İkirciklem (Oxymoron) Uyumsuzluğun Uyumu, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1/2014 (23), ss. 102-121 .

Hâcî es-Sadîk, Temsil ya da İstiâre-i Temsiliyye Kavramı Keşşâf Tefsiri Örneğinde Uygulamalı Bir Belâgat Çalışması, (Tercüme: Sedat Sağdıç) dergîabant (AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi), Bahar 2015, 3/2015 (5), ss. 236-253.

Hacinebioğlu, İ. L., Bir Düşünce ve Mantık Problemi Olarak Paradoks, Kaygı Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi, 2006, ss. 105-120.

Hacıtahiroğlu, Ö. A., Fehîm-i Kadîm, Diriliş, 4/1975, (15), ss.69-74.

Holbrook V., Klasik-Sonrası İmge, Okyanussal Benlik, Toplum ve Bilim, Güz/1996, (70), ss. 199-212.

Holbrook, V., Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü, Defter, 9/1995, (27) ss.64-80

İbnü'l-esîr el-Cezerî, (1971), el-Meselü's-sâ'ir fî Edebi'l-kâtib ve's-şâir, C.2, Dârü'l-kitâbi'l-ilmiyye, Beyrut.

İpekten, H. (1990) Nailî Dîvânı, Akçağ Yayınları, Ankara.

İpekten, H. (1973), Na'ilî-i Kadîm Hayatı ve Edebî Kişiliği, Sevinç Matbaası, Ankara.

İz, F., (1999), Divan Şiiri, Divan Şiiri Üzerine Metinler (Haz. Mehmet Kalpaklı), YKY, İstanbul.

Kalkışım, M. (2013), Şeyh Gâlib Dîvânı, (2.baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.

Kaplan, M. (1996), Neşâtî Dîvânı, Akademi Kitabevi, İzmir.

Kaplan, Y., Fehîm-i Kadîm'in Bahr-ı Tavîl'i, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 2016, (16), 167-176.

Karadağ, Ö., (2005), İlköğretim I. Kademe Öğrencilerinin Kelime Hazinesi Üzerine Bir Araştırma, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Karagöl, İ. (2017), Fehîm-i Kadîm Dîvânı'nda Beyan ve Bedi Sanatları, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Kavruk, H., (2001), Şeyhülislam Yahya Dîvânı (Tenkitli Metin), MEB Yayınları, Ankara.

Kılınç, A. (2021), Fuzûlî Dîvânı,(1.baskı), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Kocatürk, V. M., (2003), Şiir ve Gelenek, Şiir Sanatı, (hızl. Y. Nabi Nayır-Salih Polat), Varlık Yayınları. İstanbul.

Korkmaz, Z., (1992), Gramer Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara.

Kurudayıoğlu, M., (2005), İlköğretim İkinci Kademe Öğrencilerinin Kelime Hazinesi Üzerine Bir Araştırma, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Kutlar, F. S., (2004), Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî-Dîvân, Kalkan Matbaası, Ankara.

Küçük, S. (2019), Bâkî Dîvânı, (4. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Küçük, S., Fehîm-i Kadîm Başka Bir Mahlas ile Şiirler Söyledi mi?, Kaynaklar, 1984, (4), ss. 90-92.

Meriç, C. (1994), Bir Dünyanın Eşiğinde, (1.baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.

Milânî, A.,(1961),Şevket-i Buhârî ve Onun Üslûbunun Türk Edebiyatına Tesiri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Türkoloji Enstitüsü, İstanbul.

Mûcîb (1997), Tezkire-i Mucîb, (hızl.: Kudret Altun), AKM Yayınları Ankara.

Mum, C., (2004), Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme- Tenkitli Metin, Cinaslar Sözlüğü), (Yayınlanmış Doktora Tezi), Hacetepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.

Mum, C. (2006b), Sebk-i Hindî, Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, C.5, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Mum, C., Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I, Sözde ve Anlamda Farklılaşma: Sebk-i Hindî, Turkuaz Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 108-141.

Mum, C., (2007), Sebk-i Hindî, Türk Edebiyatı Tarihi, C. 2, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Mum, C., (2011), Divan Şiirinde Bercesteli Beyitler, Mengüceli Yayınları, Malatya.

Mum, C., Gazelde üslûb-ı mu'âdele veya bercesteli beyit, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XI, Gazelden gazele: dünün şiirine bugünden bakışlar, ed. Hatice Aynur vd., Klasik Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 88-101.

Mum, C., (2018), Tezâdın İmtizâcî Klasik Türk Şiirinde İmtizâc-ı Ezdâd, Sonçağ Yayınları, Ankara.

Ocak, F. T., (2002), XVII. Yüzyılın İlk Yarısında Divan Edebiyatı ve Sebk-i Hindî, Türkler, C. 11., Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Onan, B., Söz Varlığı Terminolojisi Üzerine Bir Analiz Çalışması, Milli Eğitim Dergisi, 45/2016, (210), ss. 11-29.

Onay A. T., (2004), Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, (2.baskı), MEB. Yay., İstanbul.

Öznurhan, H., “Arap Dilinde Ta’lîl ve Hüsn-i Ta’lîl”, Bilimname, 5/2004, (2), ss.129-129.

Özünü, Ü., (2001), Edebiyatta Dil Kullanımları, (2.baskı), Multilingual, İstanbul.

Öztekin, Ö., Eski Şiire Diyalektik Bir Gönderme: Sebk-i Hindî'nin Alışılmamış Bağdaştırmalarında Metaforik Bir Yansıma Olarak Karşıtların Birliği, Turkish Studies, 4/2009, (1), ss. 519-528.

Pala, İ. (2013), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, (23. baskı), Kapı Yayınları, İstanbul.

Difference Between Paradox and Oxymoron <https://pediaa.com/difference-between-paradox-and-oxymoron/> (10.09.2022).

Said Paşa (1887), Mizanü'l-edeb, Şirket-i Mürettebiyye Matbaası, İstanbul.

Saraç, M.A.Y., (2013), Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat, (11.baskı), Gökkuşbu, İstanbul.

Saraç, M.A.Y., (2002), Emrî Dîvânı, Eren Yayınları, Klasik Türk Edebiyatı Dizisi No. 1, İstanbul.

Selçuk, B., Hakîkati İmhâ Hayâli İnşâ: Redde Dayalı Hüsn-i Ta’lîl Sanatı Üzerine, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31/2021, (1), ss. 61-77

Shklovski, V. (1995), Teknik Olarak Sanat (Haz.: T. Todorov) Yazın Kuramı, (Çev. Mehmet ve Sema Rıfat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Şahinoğlu N., (1997) Farsça Grameri Sarf ve Nahiv, (1.baskı) Kitapevi Yay., İstanbul.

Tahir'ül-Mevlevî (1994), Edebiyat Lügatı, (Haz. Kemal Edib Kürkcüoğlu), Enderun Kitapevi, İstanbul.

Tarlan, A.N., Şehri, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 2/1948, (3-4), ss.223-229.

Tarlan, A. N. (2017) Edebiyat Meseleleri, (1.baskı) Akçağ Yay., Ankara.

Tıraş, Y.C. (2019), Fehîm-i Kadîm Divânı Sözlüğü (Bağlamalı Dizin ve İşlevsel Sözlük), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Uşak Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Uşak.

Timurtaş, F.K., (2019), Osmanlı Türkçesi Grameri Tarihî Türkiye Türkçesi Araştırmaları III, (17. baskı), Alfa Yayınları, İstanbul.

Toker, H. (1996), Sebk-i Hindî, İlmî Araştırmalar 2, İstanbul.

Tunç, G., Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir, bilig, Bahar/2015, (73), ss.249-270

Uludağ, S. (2016), Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, (2.baskı), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Uludağ, S. (1991), “Ayna” İslam Ansiklopedisi, C. 4, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Uyan, Ö., (2015), Ömer Rüşenî'nin Bir Tercî'-bendi'nin Şerhi: Müşkil-küşâ (İnceleme - Açıklamalı Metin - Tasavvufi Kavramlar Sözlüğü), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Denizli.

Ünver, İ., Divan Edebiyatında Şiir Dili, Türkbilig, 2002, (3), ss. 225-233.

Üstüner, K. (2007), Divan Şiirinde Tasavvuf, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.

Üzgör, T. (1991), Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi, AKM Yayınları, Ankara.

Üzgör, T., (1995), Fehîm-i Kadîm, İslam Ansiklopedisi, C.12, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Yakut, E. Hint Üslûbunda Yabancılaştırma, RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Eylül/2019, (16), s. 380-408.

Yetik, İ. (1998), “Hayret” İslam Ansiklopedisi, C. 17, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

Yıldırım, A., “Zıtlık Kavramı ve Divan Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizmi”, Bilig, Bahar/2003, (25), ss. 125-138.

Yılmaz Orak, K., (2013), Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî, (1. Baskı), Kitapevi, İstanbul.

Zavotçu, G., (2017), Rızâ Tezkiresi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

