

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**NEDİM'İN SANATI ÜZERİNE BİR TAHLİL**  
**DENEMESİ**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN**                      **HAZIRLAYAN**  
**Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK**      **Abdulmuttalip İPEK**

**Elazığ - 2013**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**NEDİM'İN SANATI ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN**

Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK

**HAZIRLAYAN**

Abdulmuttalip İPEK

Jürimiz, 07.06.2013 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu doktora tezini oy birliği ile başarılı saymıştır.

**Jüri Üyeleri:**

1. Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
2. Prof. Dr. İ. Çetin DERDİYOK
3. Prof. Dr. Ali YILDIRIM
4. Prof. Dr. Şener DEMİREL
5. Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

**Prof. Dr. Enver ÇAKAR**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

**ÖZET**

**Doktora Tezi**

**Nedim'in Sanatı Üzerine Bir Tahlil Denemesi**

**Abdulmuttalip İPEK**

**Fırat Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**

**Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**Elazığ – 2013, Sayfa: IX + 329**

XVIII. yüzyıl divan şairi Nedim, klasik Türk şiirinin en tanınmış şahsiyetlerindedir. Yaşadığı dönemden günümüze kadar neredeyse üç asır geçmiş olmasına rağmen onun şiir dünyamızdaki etkisi hâlâ devam etmektedir.

Nedim'in sanatı üzerine bir tahlil denemesi olan bu çalışmada, geleneksel tahlil yönteminin dışında kimi çağdaş edebiyat kuram ve eleştirilerinden de istifade edilmiş; şairin sanatını belirgin kılan hususlar, kısa bir girişten sonra dört ana bölümde incelemeye tabi tutulmuştur. Bu bölümler, klasik divan tahlili şablonuna göre yapılmayıp ana ve alt başlıklar, okumalar esnasında karşılaşılan birtakım soru ve sorunlardan hareketle oluşturulmuştur.

Çalışma neticesinde elde edilen tespit ve değerlendirmeler ise "Sonuç" başlığı altında verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nedim, XVIII. yüzyıl, klasik Türk şiiri, tahlil, çağdaş edebiyat kuram ve eleştirileri.

**ABSTRACT**

**Doctorate Thesis**

**An Analysis Essay on the Art of Nedim**

**Abdulmuttalip İPEK**

**The University of Fırat**

**The Institute of Social Science**

**The Department of Turkish Language and Literature**

**The Department of Classical Turkish Literature**

**Elazığ – 2013, Page: IX + 329**

18th century divan poet Nedim is one of the most famous figures in the history of Turkish poetry. Though it has been almost three centuries since the period in which he lived, his influence on our world of poetry still endures.

In this study, which is an attempt to analyse Nedim's art, we have made use of some contemporary literature theories and criticisms in addition to the traditional analysis method. Moreover, the characteristics which render the poet's art distinguishable have been examined under four main chapters following a brief introduction. These chapters haven't been produced in accordance with the classical divan analysis template; rather, main titles and sub-titles were comprised with the drive of some questions and problems faced during the reading.

Findings and considerations obtained through the study have been presented under the title of "Conclusion".

**Key Words:** Nedim, 18th century, Classical Turkish poetry, analysis, contemporary literary theories and critiques.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	II
<b>ABSTRACT</b> .....	III
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	IV
<b>ÖN SÖZ</b> .....	VII
<b>KISALTMALAR</b> .....	IX
<b>GİRİŞ</b> .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. NEDİM'İN HAYATI-SECIYESİ-SANATI</b> .....	<b>29</b>
1.1. Nedim'i Yetiştiren Yüzyıl .....	29
1.2. Hayatı (Yetiştirdiği Ortam, Aldığı Eğitim) .....	32
1.3. Seciyesi .....	37
1.4. Sanatı .....	40
1.4.1. Edebiyat Tarihleri/Tarihçilerinin Gözüyle Nedim ve Sanatı .....	43
1.4.2. Nedim'in Kendi Şiiri ve Şairliği Hakkındaki Değerlendirmeleri .....	45
1.4.2.1. Şiiri Hakkındaki Değerlendirmeleri .....	45
1.4.2.2. Şairliği Hakkındaki Değerlendirmeleri .....	52
1.5. Nedim'in Etkilendiği/Tanzir Ettiği Şairler .....	53
1.6. Nedim'i Tanzir Eden Şairler ve Nedim Etkisi .....	60

### İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. NEDİM DİVANI'NIN TAHLİLİ</b> .....	<b>68</b>
2.1. Mazmun ve Hayal Dünyası (İnce[len] Hayal) .....	68
2.2. Sebk-i Hindî Tesiri .....	88
2.3. Hikemî Tarz .....	106
2.4. Mahallîleşme .....	113
2.5. Nedim ve Gelenek .....	117
2.6. Yenilikçi Yönleriyle Nedim .....	120
2.6.1. Şekil Bakımından Nedim'in Şiiri .....	122
2.6.2. Muhteva Bakımından Nedim'in Şiiri .....	126

2.7. Şûhâne Tarz ve Bu Tarzın Temsilcisi Olarak Nedim .....	128
2.8. Nedim ve Patronaj.....	134

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. ELEŞTİRİLER KARŞISINDA NEDİM'İN SANATI.....</b>	<b>147</b>
3.1. Sanatta Gerçek(çi)lik, Edebiyat-Hakikat İlişkisi ve Nedim.....	147
3.2. Sanatta Samimiyet ve Nedim .....	157
3.3. Biyografik Okumalar Işığında Nedim'in Şiiri ve Yaşantılar Meselesi.....	161
3.4. Sanatta Ahlak ve Nedim'in Şiiri .....	169

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>4. DİL VE İFADE (ÜSLUP).....</b>	<b>175</b>
4.1. Söz Varlığı .....	179
4.1.1. Konuşma Dili .....	179
4.1.2. Atasözleri ve Deyimler.....	189
4.1.2.1. Atasözleri.....	189
4.1.2.2. Deyimler .....	190
4.1.3. Nedim Divanı'ndaki Arkaik Unsurlar .....	202
4.2. Ses, Kelime ve Söz Tekrarları.....	211
4.2.1. Ses Tekrarı.....	211
4.2.2. Kelime Tekrarı (İkilemeler) .....	214
4.2.2.1. Beyit İçerisinde Buldukları Yere Göre İkilemeler.....	215
4.2.2.2. Farsça Kurallara Göre Yapılan İkilemeler.....	218
4.2.3. Söz Tekrarı .....	225
4.2.3.1. Birli Söz Tekrarları .....	225
4.2.3.2. İkili Söz Tekrarları.....	231
4.2.3.3. Üçlü Söz Tekrarları.....	232
4.2.4.4. Dörtlü Söz Tekrarları .....	234
4.3. Paralel ve Ortak Söz Yapıları.....	237
4.4. Paralel Yineleme Unsuru Olarak Redd-i Matla .....	243
4.4.1. Matla'nın İlk Mısrasınının Makta'nın İkinci Mısrasında Tekrarı .....	245
4.4.2. Matla'nın İkinci Mısrasınının Makta'nın İkinci Mısrasında Tekrarı .....	245
4.5. Somutlaştırma / Bağdaştırma (Alışıl[ma]mış Bağdaştırma) .....	246

4.6. Şiir Dilinde Sapmalar .....	266
4.6.1. Sessel Sapmalar .....	266
4.6.2. Sözcüksel Sapmalar .....	268
4.6.3. Dilbilgisel (Sözdizimsel) Sapmalar .....	271
4.7. Bir İfade Hususiyeti Olarak Tasvir, Tersim ve Tashin Etme .....	273
4.8. Tahkiye .....	283
<b>SONUÇ VE ÖNERİ</b> .....	290
<b>SONUÇ</b> .....	290
<b>ÖNERİ</b> .....	296
<b>KAYNAKLAR</b> .....	297
<b>EKLER</b> .....	314
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	329

## ÖN SÖZ

Her toplumun sanat dünyasında kilometre taşı olarak kabul edilen önemli ve seçkin sanatçıları vardır. Osmanlı şiir dünyasında ise bu evsafa pek çok sanatçı yetişmiş olmasına rağmen; bazıları sanat göğünde güneş gibi parlamış, mana denizinde marifet gemisiyle yol alan sanatçılara kutup yıldızı gibi yön göstermiştir. Asıl adı Ahmed olan şair Nedim (1680-1730) de kimi zaman sanatının ziyalarını muhataplarının ufkuna gererek kimi zaman ise şiir meşalesini mana dehlizlerinde gezdirerek bize klasik şiirin estetik dünyasını duyurmada rehberlik etmiştir.

Bu çalışma, Nedim'in "Divan"ı ve sanatı üzerine bir tahlil (okuma) denemesi olup; tahlilde, geleneksel yöntemle birlikte çağdaş edebiyat kuram ve eleştirilerinden de (özellikle hermenötik, alımlama estetiği ve göstergebilim) istifade edilmiştir. Şairin şiir sanatını daha bütünlüklü ve kuşatıcı bir biçimde irdeleyebilmek için tez dört ana bölüme ayrılmıştır; ancak bu bölümlendirmeler herhangi bir divan tahlili şablonuna dayanmayıp, çalışmaya büyük oranda yön veren metnin kendisi olmuş ve bölümler "metin merkezli okuma" yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Giriş kısmında, bizdeki şerh ve tahlil çalışmaları hakkında kısa mahiyette bir değerlendirme yapıldıktan sonra "Birinci Bölüm"de Nedim'in hayatı, seciyesi ve sanatı, "İkinci Bölüm"de, Nedim'in sanatını belirgin kılan hususlar değerlendirilmiştir. "Üçüncü Bölüm" kuramsal mahiyette olup çoğunlukla bu çalışmanın hazırlanması esnasında karşılaşılan birtakım soru ve sorunların eleştirel açıdan değerlendirilmesini içermektedir. "Dördüncü Bölüm" olan son bölüm ise şairin dil ve ifade hususiyetini ortaya koyma amacıyla çalışmanın sonuna eklenmiştir. Metin içerisinde değinilen kimi hususlara açıklık getireceğini veya yardımcı olacağını düşündüğümüz bazı resim ve açıklamalar da "EKLER" başlığı altında numaralandırılmak suretiyle verilmiştir. Tezdeki ana bölümler ile alt başlıkların, şairin sanatını anlama ve soru[n]ların çözümü noktasında katkıları sağlayacağını ümit ediyoruz.

Çalışmada, Muhsin Macit'in yeni harflerle baskıya hazırladığı "*Nedim Divanı, Akçağ Yayınları, Ankara 1997*" künyeli çalışma esas alınmıştır. Bununla birlikte Muhsin Macit neşri, Halil Nihad Boztepe'nin eski harfli matbu "*Nedim Dîvânı*" ve Abdülbâki Gölpınarlı'nın yeni harflerle yayına hazırladığı "*Nedim Divanı*" ile



mukayese edilmiş; zaman zaman beytin izahı noktasında karşılaşılan farklı okuma tercihleri ve açıklamalar dipnotta belirtilmiştir.

Tezde kimi şiirlerin nesre çevirisi yapılırken anlamın özetle verildiği veya yorumlamak suretiyle açıklandığı kimi beyitlerin ise nesre çevirisine gerek duyulmamıştır. Şiirlerin hemen yanında veya altında parantez içerisinde gösterilen harf, nazım şeklini; ilk numara, divandaki şiir numarasını; eğik çizgi (/)'den sonraki kısım da beyit veya bent sayısını işaret etmektedir. Musammatlar ise Romen rakamlarıyla gösterilmiştir. Yazım hususunda Türk Dil Kurumunun Yazım Kılavuzu esas alınmış; “mevzubahis, adabımuşeret, alametifarika” gibi sözcükler çalışmada sözlükteki hâliyle yer alırken, “bıkr-i ma’na/mazmûn” gibi yapılar, hem birer ıstılah olması hem de yazım kılavuzunda yer almaması nedeniyle aslına uygun şekilde yazılmıştır.

Akademik çalışmalarında, doktora tez konusunun belirlenmesinde ve bu tezin tamamlanmasında her zaman olduğu gibi büyük teşvik ve yardımlarını gördüğüm değerli hocam Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK’e teşekkürü borç bilirim.

Değerli anneme ve babama her zaman yanımda olduklarından ötürü minnet borçluyum. Sevgili eşime çalışmalarım sırasında gösterdiği sabır ve özveri için müteşekkirim.

Yüksek lisansta tanıştığım ve şu an aynı kurum çatısı altında görev yapıyor olmaktan büyük mutluluk duyduğum Yrd. Doç. Dr. M. Korkut ÇEÇEN’e ve İSAM kütüphane ve dokümantasyon müdürü Mustafa Birol ÜLKER şahsında; oluşturduğu kütüphane, arşiv ve dokümantasyon birimiyle araştırmacılara büyük hizmet sunan Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi’ne şükranlarımı sunarım.

**KISALTMALAR**

<b>A.Ü.</b>	: Atatürk Üniversitesi
<b>age.</b>	: adı geçen eser
<b>agm.</b>	: adı geçen makale
<b>agt.</b>	: adı geçen tez
<b>agy.</b>	: adı geçen yayın
<b>bk.</b>	: bakınız
<b>C.</b>	: cilt
<b>çev.</b>	: çeviren
<b>DTCF.</b>	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
<b>düz.</b>	: düzenleyen
<b>Far.</b>	: Farsça
<b>G.</b>	: gazel
<b>haz.</b>	: hazırlayan
<b>İ.Ü.</b>	: İstanbul Üniversitesi
<b>K.</b>	: kaside
<b>k.</b>	: kıt'a
<b>krş.</b>	: karşılaştırınız
<b>m.</b>	: mesnevi
<b>M.</b>	: musammat
<b>M.Ü.</b>	: Marmara Üniversitesi
<b>mad.</b>	: maddesi
<b>md.</b>	: müstezad
<b>mtl. ve mfrd.</b>	: matla ve müfredler
<b>N.</b>	: nazm
<b>öl.</b>	: ölüm tarihi
<b>R.</b>	: rubai
<b>s.</b>	: sayfa numarası
<b>S.</b>	: sayı
<b>S.Ü.</b>	: Selçuk Üniversitesi
<b>vb.</b>	: ve başkaları, ve benzeri, ve bunun gibi
<b>vd.</b>	: ve diğerleri
<b>vs.</b>	: vesaire

## GİRİŞ

### KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE DİVAN TAHLİL GELENEĞİ

Yaklaşık XIV. yüzyıldan başlayarak XIX. yüzyıla kadar kesintisiz bir biçimde hükmünü icra eden ve bu süreç içerisinde işlene işlene âdeta rafine hâle gelen klasik şiirimiz, geçirdiği tekâmül çizgisi göz önüne alındığında nihaî denilebilecek bir noktaya ulaşmıştır. Tekâmülünü tamamlayan bu şiirden geriye kalan, asırların yoğurduğu eşsiz bir estetik zevk ve kültür mirası olmuştur. Söz konusu mirasın anlaşılması ise geçirdiği tekâmül çizgisi (birkaç asırlık birikim) kadar meşakkatlidir. İşte bu nedenle bu şiiri anlama ve yorumlama gayreti bizde köklü bir yorumlama/açıklama geleneğinin tesis edilmesini gerekli kılmıştır.

Bir metni açıklama ve yorumlama amacı taşıyan bu uğraşa, başlangıçta ve yoğun olarak “şerh” ismi verilmiş ve neticede tüm edebî metinlere uygulanabilir ortak bir şerh şablonu ortaya çıkmıştır. Şerh için açıklama, izah gibi karşılıklar da kullanılmakla birlikte; birkaç adım ötesi için ise tahlil, çözümlleme, inceleme gibi karşılıklar kullanım alanına girmiştir. Esasen söz konusu kavramların sınırları henüz tam olarak çizilemediğinden herkesin üzerinde ittifak edeceği bir terminoloji oluşmamıştır. Bu açıdan çalışmanın bu ilk bahsinde söz konusu kavramların tek tek ele alınarak kısaca anlam çerçevelerinin çizilmesi yararlı olacaktır.

#### I. Şerh, Tahlil, Tenkit, İnceleme, Açıklama, Çözümlleme Kavramları Üzerine

**Şerh:** Günümüz Klasik Türk Edebiyatı akademik çalışmalarında, en çok takip ve tercih edilen yolun ilki metin neşridir ve metin neşri de beraberinde bir dizi çalışmayı gerekli kılmaktadır. Metin tespiti, nüshaların temini, metin tenkidi, metin tamiri, metin teşkili ve metnin yeni yazıya çevrilerek neşri. Bu tür bir çalışmanın zorunlu kıldığı diğer bir usul bir başka deyişle ikinci adım ise metnin anlamını ortaya çıkararak metni anlaşılır kılmak amacıyla yapılan metin şerhi ve metin tahlili çalışmalarıdır. Bunlardan metin neşrinde amaçlanan şey Klasik Türk Edebiyatı dönemine ait divan, tezkire, mesnevi ile şerh, belagat kitapları gibi edebî metinlerin yeni yazıya çevrilerek daha çok okurun istifadesine sunmaktır. Bunun metin şerhine veya tahlile yönelik çalışmalara zemin hazırladığı muhakkaktır. Metin şerhinde amaçlanan şey ise bir metnin her okura

açık olmayan yönlerini açıklayarak metni anlaşılır kılmaktır. Bu durumda evvela metin kavramının anlamsal çerçevesinin iyi tespit edilmesi gerekir. “*Metin karşılığı Batı’da bize geçmiş tekst (İng.text) kelimesi bir edebiyat terimi olarak günümüzde özellikle dilbilim, filoloji, edebiyat eleştirisi çalışmalarında kullanılmaktadır. Text; (Latince textus, textur dokumak) dokunmuş, örülmüş olan anlamındadır. Bu bağlamda, günümüzde metin çalışmaları dendiğinde, metinle birlikte metnin dokusu, edebi eserin dokusu -Klasik Türk Edebiyatı çalışmalarında henüz yerleşmemiş olmakla birlikte-kullanımları dikkat çekmektedir. Öyleyse tekst daha çok metin çözümlemesiyle yani metin tahliliyle ilgili bir terimdir ya da metni ele almaktan amaç, çözümlemedir, tahlildir, diyebiliriz.*”<sup>1</sup>

Klasik Türk Edebiyatı çalışmalarında metin çözümlemesinin ilk basamağı ise şerhtir. Bilindiği üzere şerh “açma, ayırma” manasındadır; edebiyat incelemelerinde ise bir terim olarak “bir metnin yahut ibarenin kelime kelime izah edilmesi, açıklanması” anlamını taşır. Kelimenin bu ilk anlamı, bir metnin yahut ibarenin (hele bu metin bir sanat eseri ise) her zaman, herkese açık olmadığı gerçeğini de bize ihsas eder. Öyleyse her metin belirli okuma yöntemlerini ve belirli donanıma sahip bir okuru öngörmektedir. Bundan ötürüdür ki bir metnin anlaşılmasının temeline yorumlama stratejileri (interpretive strategies)’ni alan Stanley Fish, anlamı üretenin ne metin ne de okur olmayıp “yorumlama cemaatleri” olduğunu söyler. Yorumlama cemaati adı verilen bu grup, Marksist bir sınıf ayrımına değil, okurun içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği kesime işaret etmektedir.<sup>2</sup> Bu demek oluyor ki bir metni anlamının da kendine özgü bazı usul ve yöntemleri var. İşte şerh de bu usul/yöntemlerden biridir. Mine Mengi’nin bu hususta uzunca bir alıntıyı mazur kılacak şu sözleri önemlidir: “*Divan Edebiyatı döneminden bize şerh-i mütûn olarak geçen metin şerhi, anlaşılmasında zorluk olan ve bu nedenle de okuyucunun anlayamayacağı tahmin edilen metnin, anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla açıklama yapılması demektir. Eskilerin şerh-i mütûn kullanımından sonra, Cumhuriyet döneminde metin şerhi, metin izahı, metin açıklaması vb. farklı kullanımlara rastlanır. Metin çalışmalarının en eskisi olan şerh, divan edebiyatının kendi döneminde özellikle manzum metin şerhleri, tek tek beyitler alınarak beyitteki kelime, terkip ya da ibarelerin açıklanması yoluyla yapılmıştır. Şerhte öncelikli olarak, kelimelerin dilbilgisi bakımından yapı*

<sup>1</sup> Mine Mengi, “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.408.

<sup>2</sup> bk. Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010, s.19-25.

özelliklerinin, anlamlarının, bu anlamlardan metne uygun olanının belirtilerek kelimelerin biçim ve anlam açısından incelemesi yapılır. Daha sonra beytin genel anlamı çoğunlukla mahsûl-i beyt başlığı altında verilir. Açıklama sırasında ek bilgi de bulunur. Böylece bazen şerhte konu genişletilmesine gidildiği görülür. Konunun açılıp genişletilmesi şerhi yapanın bilgi ve anlayışına göre yorumu da beraberinde getirir. Divan edebiyatının kendi döneminde metin şerhi yapılırken konunun niteliğine göre; Kur'an, tefsir, hadis, tasavvuf vb. din bilimleri, mitoloji, peygamber kıssaları, tarihi ve efsanevi kişilerle, din, tarikat büyüklerinin menkabeleri, çağın gelenek ve görenekleriyle inançları göz önünde tutulmuş; şerhlerdeki yoruma göre ek bilgiler, bunlara dayandırılarak verilmiştir. Ayrıca, manzum metin şerhlerinde vezin, nazım biçimi, edebî tür ve söz sanatlarının gösterilmesi yoluna da gidilmiştir. Böylece şerhlerde izlenen yöntem; 1. Metin 2. Metin çevirisi 3. Gramer özellikleri ve sözlük bilgileri 4. Açıklama (Şerh, İzah) 5. Açıklamayı güçlendirme, örnekleme, anlamı yorumlama amacıyla ek bilgi vererek konuyu açma, genişletme, olarak özetlenebilir. Buna karşın şerhte, günümüzde anlaşıldığından farklı olarak, metnin bir bütün olarak ele alınıp; genel plan, kompozisyon, iç ve dış yapı özellikleri vb. yönlerden incelenmesi söz konusu değildir.”<sup>3</sup>

Bu hususta Tunca Kortantamer ise şöyle der: “Metin şerhi adı altında yapılanlara baktığımız zaman şöyle çok basit bir tesbitin bu konudaki bütün eserler için geçerli olduğunu görüyoruz: Bir metnin, daha iyi anlaşılın diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması.”<sup>4</sup> Kortantamer’in “bir metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması” düşüncesi, yukarıda zikredilen donanımlı okur veya Stanley Fish’in “yorumlama cemaatleri” ile örtüşmektedir.

Metin şerhi esasen hem bizde ve hem de Batı’da asırlardır var olan bir yöntemdir. İnsanoğlunun bir metni, bir olayı, genel olarak hayatı ve evrenin yaratılışını anlama ve yorumlama gayreti dahi bir şerh olarak düşünülebilir. Çünkü insan ile hayat arasındaki diyalektik ilişkide anlama ve algılama gayreti gibi bir bilincin oluşmasında tüm “anlama” yöntemleri hemen hemen aynı amacı taşır. Nitekim Tunca Kortantamer:

<sup>3</sup> Mine Mengi, “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.411-412.

<sup>4</sup> Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.1.

“Aslı aranırsa şerh, en geniş anlamıyla ele alır ve iyice soyutlaştırarak ifade edecek olursak, hayatın iletişim söz konusu olan her alanında karşımıza çıkar.”<sup>5</sup> der.

Bizdeki şiir şerhlerinin başlangıçta özellikle tasavvufî metinleri anlamada kullanılan bir yöntem olduğu bilinmektedir. Ancak daha geriye gidecek olursak İslâmiyetin özü olan ve bu inanca mensup insanlara “ideal” bir düzen ve yaşayış hususunda mucizevî bir rehber olan Kur’an-ı Kerim’i anlama, ayetlerini yorumlama ve bu ihtiyaca bağlı olarak ortaya çıkan tefsir ilmi şerhe çok şey kazandırmıştır.<sup>6</sup> Yine müfessirler, kelimacılar ve İslam âlimlerinin dinî metinlerin anlaşılmasında gösterdikleri gayret sonucunda elde ettikleri tecrübe ve bilgi birikiminin şiir incelemelerine aktarılması, sanat eserlerinin daha farklı açılardan ve derinlikli bir biçimde incelenmesine zemin hazırlamıştır. Benzer bir gelişim Batı dünyasında İncil’in anlaşılması sürecinde cereyan etmiştir. Şerhe göre daha geniş ve pek çok edebiyat kuram ve yöntemiyle ilişkili olan “hermenötik”in tarihi kökeni ise çok daha eskilere, eski Yunan edebî ve dinî geleneklerinin yorumlanmasına ve hatta Hermes’e kadar uzanmaktadır.<sup>7</sup>

Dolayısıyla “metin şerhi” sınırları çok geniş bir metin çözümleme yöntemi olup Klasik Türk Edebiyatı sahası çalışanlarınca metin neşrinden sonra gelen ikinci önemli aşamadır. Ancak metin şerhi için günümüz çalışmalarında metin izahı, açıklama, tahlil, çözümleme, inceleme gibi kavramların kullanıldığı da görülmektedir. Bu terimlerin kullanım yerleri ve şekillerine baktığımızda esasen hemen hemen hepsinin aynı anlam çerçevesi içerisinde görüldüğü, bunlardan yalnız “tahlil” yahut yine bu terimle aynı minvalde kullanılan inceleme ve çözümleme terimlerinin geniş ve yoruma daha çok yer veren kavramlar olduğu dikkati çekmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki esasen tahlil, inceleme, çözümleme terimlerinin kavram alanının büyük bir kısmı şerh (açıklama, izah vs.)’in kavram alanı içinde kalmaktadır. Bu nedenle Klasik Türk Edebiyatı sahasında yapılan çalışmalarda şerhten sonra en çok kullanılan “tahlil” terimine bakmak gerekir.

<sup>5</sup> Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.1.

<sup>6</sup> Tefsir ve şerh arasındaki ayrımı Ömür Ceylan şöyle ifade eder: “*Tefsir ve şerh kelimelerinin lûgatteki anlam yakınlıklarıyla beraber, tefsîr kelimesinin önceleri her türlü metnin açıklanmasına alem olarak kullanılırken daha sonraları yalnız Kur’ânî bir istilâh hâlini alınca önceki geniş mânâ sınırlarını şerh kelimesine terk ettiğini görüyoruz.*” (Ömür Ceylan, **Tasavvufî Şiir Şerhleri**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007, s.1-2.)

<sup>7</sup> Bu hususta bk. Burhanettin Tatar, **Hermenötik**, İnsan Yayınları, İstanbul 2004.

**Tahlil:** Tahlil, metin neşrinden sonra gelen bir aşama olup günümüz çalışmalarında özellikle Klasik Türk Edebiyatı tezlerinde çok sık müracaat edilen bir kavramdır. Ancak daha önce de belirtildiği üzere tahlil kavramının kullanımında da geçmişten bu yana bir karışıklık olduğu; tahlilin bazen şerhi karşılayacak şekilde onun yerine kullanıldığı ve bazen de şerhten daha geniş bir yorumlama ve anlama olarak şerhin sonraki basamağı şeklinde anlaşılıp, algılandığı görülmektedir. Bu hususta Mine Mengi'nin tespiti oldukça önemlidir: *“Tahlil, metin çalışmalarının son aşaması olup, günümüzde metin incelemesi, metin çözümlemesi olarak da bilinmekte ve kullanılmaktadır. Şerhe göre, edebiyat terminolojisi içinde yer alışı daha yenidir ve şerhle benzeşen özellikleri vardır. Tahlilde de şerhte olduğu gibi bilgilendirme vardır. Ancak şerhe göre tahlil daha kapsamlı, daha metnin bütününe yöneliktir. Tahlil adı altında yapılan metin incelemesi çalışmalarında, bir metnin biçim özelliklerinden, vezninden, kafiyesinden, dilinden, edebî sanatlarından, konusundan, sanatçının iç dünyasından, toplum ve dönemle olan ilişkisinden, dolayısıyla metin içerisinde oluşturduğu hayal, duygu, düşünce dünyasından vb. özelliklerinden söz edildiği görülür.”*<sup>8</sup> Dolayısıyla şerhte, bir edebî metnin bünyesinde bulunan unsurların Tarlan'ın ifadesiyle bir kimyager veya bir operatör gibi teşrih etme söz konusu iken, tahlilde yalnızca metin değil; o metnin içinde vücut bulduğu sosyal, siyasal ve kültürel ortam yani tarihî süreç, sanatçı ve sanatçının yetişme tarzı, bireysel olarak tecrübe ettiği hayat ve sahip olduğu dünya görüşü, aile hayatı, aldığı eğitim, etkilendiği şahsiyetler, etkisinde kaldığı edebî akımlar yahut tarzlar işin içine girer. Bu durumda belagat kurallarından yola çıkarak şiiri yorumlamak yerine, şiir dilinden ve biçimsel özelliklerinden hareketle muhtevayı yorumlama ve böylece biçim ve özün eksiksiz bir değerlendirmesini sunma söz konusu olmaktadır. Bu hususta Mehmet Kaplan metnin yüzeysel tabakasını oluşturan ve ilk bakışta göze çarpan biçiminden yola çıkarak muhtevaya yönelmenin tahlil çalışmalarında daha doğru olacağını savunmaktadır.<sup>9</sup> *“Ona göre metinde geçen yabancı kelimelerin şerhi, veznin, şeklin edebî sanatların belirtilmesi ve böyle ne işe yarayacağı bilinmeyen teferruat bilgisi boştur ve hakikî sanat anlayışına yabancıdır. Metnin müellif ve devri ile ilişkisi, metnin bütününe hâkim olan ruh, onu ortaya koyuş şekli birbiriyle münasebetli olarak ele alınmalı, bunların kompozisyonu unutulmamalıdır. Mehmet Kaplan bütünlüğü olan her şiirin bu bütünlük*

<sup>8</sup> Mine Mengi, “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.412-413.

<sup>9</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 1 Tanzimattan Cumhuriyete**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

*içerisinde ve kontekst (bağlam) içerisinde ele alınmasından yanadır ve bunun klasik şerhten farklı olup tahlile yakın olduğunu düşünür.”<sup>10</sup>*

Gerek teorik görüşler ve gerek uygulamadaki örnekler tahlilin şerhten sonra gelen ve onu tamamlayan bir metin inceleme yöntemi olduğunu bize göstermektedir. Bu bakımdan şerh ile tahlil çoğunlukla iç içe olduğundan bu ikisinin Mine Mengi'nin de ifade ettiği üzere birlikte kullanılması metnin daha bütünlüklü açıdan incelenmesini kolaylaştıracaktır.

Bu durumda şerh ile açıklama ve izah gibi kavramların aynı anlama geldiği; tahlil ile de inceleme ve çözümlenme kavramlarının aynı anlam çerçevesinde kullanıldığı gerek bu mahiyetteki kitaplardan ve gerek gaye açısından bir değerlendirme yapıldığında ortaya çıkmaktadır. Metin yorumlamalarında karşımıza çıkan ve bir tür edebiyat eleştirisi diyebileceğimiz tenkit ise tümüyle farklıdır.

**Tenkit:** Tâhirü'l-Mevlevî Edebiyat Lügati'nde tenkidi Fransızca “critique”in karşılığı olarak vermiş ve bu sözcüğü bir eserin iyi yahut fena olduğuna, onun hakikaten güzel sayılıp sayılamayacağına dair hüküm verme anlamında kullanmıştır.<sup>11</sup> Tâhirü'l-Mevlevî'nin yaptığı tanıma uygun olarak: “*Eleştiri sözcüğünün anlamı, Batı dillerindeki 'kritik' (Eski Yunancadan) sözcüğünün anlamına eşittir: Elemek. Yani, doğru ile hatalı, güzel ile zevksiz, uygun ile uygunsuz yanları ayırmak.*” şeklinde bir değerlendirmede bulunan Süheyla Bayrav, eleştirinin işlevinin ne olması gerektiğini de şöyle dile getirir: “*Bir öğrenci ödevini değerlendirmeye yarayan bu tutum, bugün eleştiriden beklediklerimize uymaz. Biz, eleştiriden ele aldığı yapıtı açıklamasını, yorumlamasını isteriz...*”<sup>12</sup>

İşte eleştiri ile şerh, tahlil ve yorum kavramları arasındaki kavram kargaşası tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman şerh, tahlil, yorum kavramları tenkit yerine kullanılsa bile tenkit şerhten ve tahlilden birçok yönüyle ayrıdır. Eskilerin bunu bir bilim addedip “ilm-i nakd” adını verdiklerini dolayısıyla edebî tenkidi bir bilim dalı olarak gördüklerini bilmekteyiz. Bir okuma eylemi sayabileceğimiz tenkit, edebî bir metni şekilden muhtevaya kadar derinlemesine inceleyerek onun edebîlik, bedîlik ve sanat ölçütlerindeki yerini tespit etmektir. Eleştirmen yahut münekkit Tarlan'a göre

<sup>10</sup> Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.7.

<sup>11</sup> Tâhirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.163.

<sup>12</sup> Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, Multilingual Yayınları, s.135.



edebî eser üzerinde ikinci bir edebî eser yaratan kimse olduğundan tenkit, metin şerhine göre daha subjektiftir. Çünkü şerhte şârih, yine Tarlan'ın ifadesiyle bir operatör veya kimyager gibi teşrih ve tahlil ettiği unsurları tespit ederek onları sıralar. Yani anlama müdahale noktasında şerh pasif durumdadır; oysa tenkit aktiftir ve gerektiğinde yeni bir metin kurar. Bu nedenle de subjektiftir. Şerh ise bir metni ve onun anlam şubelerini açığa çıkarma, gösterme amacına hizmet ettiğinden ilk aşamada tenkide nazaran objektiftir. Bununla birlikte şerhin inceleme yöntemini ele aldığımızda bir beyti oluşturan sözcüklerin anlamları, şiirin biçim özellikleri (redif, kafiye, vezin) beytin nesre çevirisi gibi hususlarda büyük oranda objektif kalması muhtemel olan şerh yöntemi bu yüzeysel yapıdan derin yapıya yöneldiğinde çok geniş bir anlam dünyası ve dolayısıyla anlam çeşitliliği, derinliği ve giriftliğiyle yüz yüze gelmektedir. İşte tam da bu noktada şârihin algısı, birikimi ve bakış açısına göre anlamda farklılaşmalar ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla metin şerhinin de tamamen objektif olduğunu söylemek pek doğru olmaz. Çünkü onda da şârihin yorumu, dolayısıyla anlama müdahalesi söz konusudur.

Tenkitten maksat zikredildiği üzere bir eserin haiz olduğu kıymeti takdir etmek, onun bir sanat eseri sayılıp sayılamayacağına dair hüküm vermektir. Osmanlı şiir geleneği içerisinde tezkirelerde, nazire mecmualarında, çeşitli belagat kitaplarında ve divan dibacelerinde edebî bir eserin nasıl olması gerektiği, sanatın ne olup olmadığı hususunda çeşitli bilgiler yer almakla birlikte bizde Batılı anlamda bir tenkit geleneğinin oluşması XIX. yüzyılda Servet-i Fünûn ile başlar. Bunda Tanzimat'ın getirmiş olduğu yeni dünya görüşü, sanat telakkisi şüphesiz büyük rol oynamıştır.<sup>13</sup> Tenkidin sınırlarının genişlemesi ve mahiyetindeki değişim hususunda Ali Cânib Bey, Edebiyat isimli

<sup>13</sup> M. Kayahan Özgül, yazılı eleştirinin Şark'taki ilk gelenekli şekilleri olan “muâhaze ve muhakeme”den ilkinin yani muâhazenin XIX. asra geldiğinde hâlâ tartışmasız üstünlüğünün devam ettiğini ve ancak Edebiyat-ı Cedîde ile birlikte bu iki kavramın sarsılarak yerini yavaş yavaş tenkide bıraktığını söyler. M.Kayahan Özgül, Edebiyât-ı Cedîde'nin bu konudaki fikrini şöyle izah eder: “*Ona göre\**, muhâkeme fazla şeklidir ve sadece iki eserin kıyaslanmasında kullanılabilir. Muâhaze ise, ‘olumlu eleştiri’ kavramına yabancısıdır: ‘her şeyi fenâ tarafından görerek bir mütâlâa beyân etmektedir.’ Beyanı ise, öylesine aşağılayıcıdır ki, bu ifade tarzıyla edebî eleştiri yapılamaz: olsa olsa kavga edilebilir. Üstelik bu kavramlar, Garpli edebiyat terimleri ile âşinâlığı artan ve bu arada ‘critique’ kelimesi ile de tanışan Edebiyât-ı Cedîde edibini tatminden çok uzaktır. Çare, bu yeni kavramı karşılayacak yeni bir kelime yaratmaktadır.” Benzer şekilde Tanzimatçıların tenkit kavramını değil, yapının olumsuz yönlerini sergilemek anlamında muâhaze kavramını tercih ettiklerini belirten Hilmi Yavuz: “Batılı anlamda ‘edebî tenkid’in ise, Servet-i Fünûncular aracılığıyla özellikle Hyppolite Taine ve Sainte-Beuve etkisinin ağır bastığı pozitivist ve bir anlamda (özellikle de Taine bağlamında!) ırkçı bir eleştiriyi öne çıkardığı görülür...” der. bk. M. Kayahan Özgül, “Tenkidi Eleştirmek”, **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, Yıl:7, Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/ Temmuz, İstanbul 2003, s.8. ve Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010, s.11.

\*Edebiyat-ı Cedide kastediliyor.

eserinde: “Eski Yunanlardan tâ 17. ve 18. asırlara kadar tenkîd, daha ziyâde edebî eserlerin şekil kısmıyla meşgul olurdu. O devirlerde tenkîd, ‘belâgat’ın bir şubesi idi. 19. asırdan beri tenkîdin hududu gitdikce genişledi. Şekil mes’elesini ikinci derecede kaldı. Bugün en ziyâde bir edebî eserin rûh ve hayâtiyle uğraşılıyor. Bir eseri tekvîn eden siyasî, içtimâî, dinî sebepler gözden kaçırılmıyor.”<sup>14</sup> diyor. Klasik Türk şiirindeki tenkit çoğunlukla övgü ve yergi şeklinde tezâhür etmiştir. “Bu eski tip tenkitten önemli olan, tenkitçinin zihninde hakim olan karar veya niyettir. Niyet övmek ise gerçekler özellikle kusurlar önemszenmez, niyet yergi ise edebî kişi veya eserin olumlu yönleri göz ardı edilir.”<sup>15</sup> Merkeze metni değil de yazarını alan bu eleştiriyi anlayışı işte bu nedenle gerçek bir tenkit geleneği oluşturmaktan uzaklaşmış zaman zaman methiye zaman zaman da hicviye görevini ifa etmiştir. Bu hususta Ahmet Hamdi Tanpınar “Bizde Tenkit” başlıklı makalesinde: “Eski edebiyatımızın en büyük zaafı -İran edebiyatı için de böyledir- tenkit fikrini ikinci, üçüncü dereceye almış olmasındadır. Şüphesiz eskiler de tenkit ediyorlardı. Bu meleke insanlık kadar değilse bile yaratma kadar eskidir. Fakat bizdeki tenkit daima şifâhî kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir.”<sup>16</sup> diyerek eski edebiyatımızın tenkitten uzak oluşunu tenkit eder.

Tenkidin bugün için geldiği noktaya baktığımızda ise eleştirinin yeni yeni kavranmaya başladığı, eleştirinin kimi araştırmacılarca bir metni kuşatıcı bir biçimde anlamının ön koşulu olarak görüldüğü gözlenmektedir. Esasen bir toplumun sanat dünyasında sağlam bir eleştiriyi zemininin tesis edilebilmesi için eleştirinin bir meslek kabul edilmesi ve sanat eserinin teşrih ve tahlilinde şaşmaz bir ölçüt, bir mihenk olarak görülmesi icap eder. Bu nedendir ki kaleme aldığı denemeleriyle pek çok sanat meselesine ışık tutan ve kendisi de yakın dönem eleştirmenlerinden olan Suut Kemal Yetkin “Eleştiriyi ve Eleştirmen” başlıklı denemesinde şöyle der: “Eleştirmen, düşünce ve sanat hareketlerinin kaynaştığı, eleştirinin bir meslek sayıldığı yerlerde yetişir. Ahlâk niteliklerinin yanında, sağlam bir felsefe temeline dayanan geniş bir sanat kültürü, derin bir sezgi ve büyük bir çalışma gücü, büyük eleştirmenin başlıca nitelikleri olarak

<sup>14</sup> Tâhirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.163.

<sup>15</sup> Menderes Coşkun, **Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkit**, -Şairin Şaire Bakışı- Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s.15.

<sup>16</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.76.

*görülmektedir. Felsefi bilgiden ve görüşten yoksun büyük bir eleştirmen gösterilemez.”<sup>17</sup>*

Bizde ise eleştiriyi bir meslek saymak şöyle dursun henüz eleştirinin mahiyeti dahi tam olarak anlaşılamamıştır. Ayrıca Tanzimat’ın Avrupa ile temaslar neticesinde getirmiş olduğu yeni dünya görüşü ve sanat telakkisi, bizde Batılı anlamda bir tenkidin oluşmasına zemin hazırlamış olmakla birlikte, tenkit bize Tanpınar’ın ifadesiyle “münekkitsiz gelmiş”tir. Belki de bizdeki eleştirmen yokluğunu Yetkin’in belirttiği o düşünce ve sanat ortamının dışında biraz da burada aramak gerekir. Zira tenkit dışındaki türler (roman, hikâye, tiyatro vs.) kendilerini vücuda getiren sanatkârlarıyla beraber gelmişlerdir.<sup>18</sup>

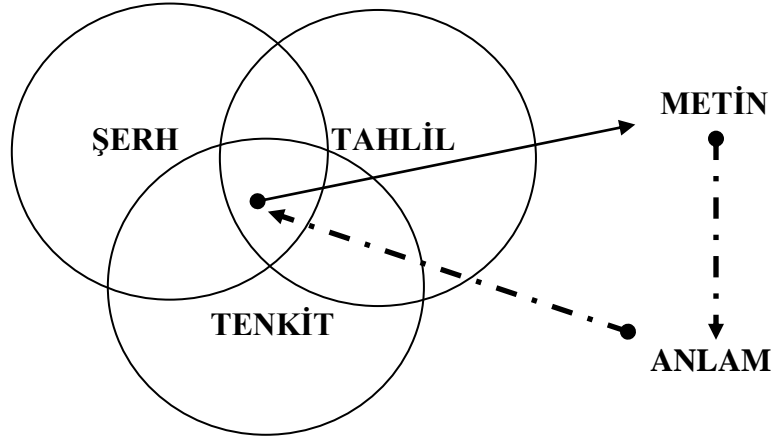
Eleştiriden maksat bir metnin yahut eserin daha iyi anlaşılmasını sağlamak, ilk bakışta görünmeyen ancak metnin derinliklerinde, arka plânda saklı olan zenginliği ve estetik zevki göstermek olduğundan özellikle Batı’dan alınan pek çok eleştiri kuramı ve okuma yöntemi son zamanlarda metinlerimize uygulanmaktadır. Eleştirel okuma anlamında günümüzde en çok kullanılan çözümlene yöntemleri “Anlambilimsel, Dilbilimsel, Yapısalcı ve Ontolojik” yöntemdir ki bu konuya ileride değinilecektir.

Çeşitli kaynaklarda, klasik Türk şiiri geleneği içerisindeki metin inceleme yöntemlerinden “şerh”in, Tanzimat ile birlikte yerini “tenkit”e bıraktığı şeklinde bir bilgi vardır. Şerh ve tenkit metnin daha iyi anlaşılmasına hizmet etme amacıyla kısmen birleşmeler de pek çok açıdan birbirlerinden ayrılırlar. Dolayısıyla tenkidi, Tanzimatla birlikte inkıtaya uğrayan şerhin bir devamı niteliğinde görmek ve şerh ile tenkidi özdeşleştirmek doğru olmaz. Aksine bu durum şerh, tahlil, tenkit, inceleme, çözümlene vs. gibi terimlerdeki kavram kargaşasının devam etmesine neden olur. Bir diğer karışıklık da eleştiri ve yorum kavramlarında vardır. Zaman zaman yorumun metnin anlam dünyasına yönelen bir eleştiri olduğu düşüncesinden hareketle bu iki kavram birbirine karıştırılır. Esasen şerh (yorum), tahlil (çözümlene, inceleme) ve tenkit (eleştiri)’in bu şekilde karışıklık arz etmesi her birinin iç içe geçtiği bir nokta, bir kesişim kümesi olmasından kaynaklanır. O nokta ise her bir kavramın benzer bir edimle “metin ve metinden hareketle anlam”a yönelmesinden kaynaklanmaktadır. “*Şerh, tahlil ve izah gibi kelimeler aralarında küçük oranlarda anlam farklılıkları taşıyabilir, özde aynı amacı gerçekleştirmeye yönelik çalışmaların adlarıdır. Yani bir metni*

<sup>17</sup> Suut Kemal Yetkin, **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Palme Yayıncılık, Ankara 2007, s.20.

<sup>18</sup> bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.73.

anlamaya, şair/yazarın ne demek istediğini veya isteyebileceğini çözmeye yarayan anahtar kelimelerdir.”<sup>19</sup> Bu ortak amacı basit bir şekilde göstereyim.



Şekilden de anlaşılacağı üzere bu üç kavram merkeze metin ve anlam(a)'ı almaları yönünden müştereklik arz etmekle birlikte ele alış tarzları, bakış açıları yönünden ayrılırlar. Yorum ve eleştiri bahsine dönecek olursak, bu iki kavramın ayrımı hususunda Boeckh'in yaptığı değerlendirme önemlidir. “Ona göre, yorum, sadece metnin kendisiyle bir nesne olarak ilgilenen anlama tarzıdır. Burada dikkate alınan şey sadece metnin kendi anlamıdır. Eleştiri ise, bir metni kendi tarihsel şartları, içinde yer aldığı edebiyat geleneği veya yorumcunun kendi zamanı ile ilişkilendirilmesidir. Boeckh'e göre, yorumcu yorum ve eleştiriye aynı anda dikkate almadıkça, kendi anlama çabasının doğruluğundan emin olamaz.”<sup>20</sup> Bu yönüyle eleştirinin yoruma göre daha kuşatıcı, hudutlarının daha geniş olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bahsi sonlandırmadan önce eleştirinin nesnel ve özneliği hakkında da bir değerlendirme yapmak gerekir. Zira mevzubahis eleştiri olduğunda ilk akla gelen eleştirinin nesnelliği veya haklılığıdır. Son yıllarda ortaya çıkan metin çözümleme yöntemlerine paralel olarak metin şerhi yahut metni anlamaya yönelik çözümleme çalışmalarında bir değişiklik göze çarpmaktadır. Metne farklı açılardan yaklaşılabilme olanağı tanıyan bu yöntemler subjektifliği de beraberinde getirmektedir. Bu durumda: Nesnel eleştiri mümkün müdür? Sanatta nesnelliğin ölçütleri nelerdir? sorularına cevap arayacak olursak daha ilk adımda bizi karşılayacak olan gerçek, sanatta nesnellik

<sup>19</sup> Şener Demirel, *Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun)'den Metin Şerhi Örnekleri*, Araştırma Yayınları, Ankara 2005, Ön söz.

<sup>20</sup> Burhanettin Tatar, *Hermenötik*, İnsan Yayınları, İstanbul 2004, s.26.

olmadığı için eleştiride de nesnelliğin olamayacağıdır. Çünkü Suut Kemal Yetkin'in de belirttiği üzere ne yazık ki bu konuda elde yine “sanat ölçütü”nden başka belirli bir reçete yoktur: *“Boy boy sanat eseri çıkarmak için elde birtakım reçeteler bulunsaydı, dünyada sanattan ve eleştiriden daha kolay bir şey olmazdı. O zaman sanat, reçeteye uymak, eleştiri de, eserin reçeteye uygun olup olmadığını göstermek olurdu.”*<sup>21</sup>

Esasen söz konusu edebî metin ve onun kıymetini tayin etmek olduğunda ve bu kıymeti belirleyen de edebî/estetik zevk olduğu müddetçe tamamen nesnel bir şerh veya çözümlenmeden bahsetmek neredeyse imkânsız hâle gelmektedir. Çünkü bu şartlar altında bir eserin sanat değeri hakkında verilecek olan hükümler nesnellikten uzak, eleştirmenin sanat anlayışına, düşünce dünyasına, estetik beğenisine göre şekillenmiş hükümler olacaktır. Dolayısıyla metin seçiminden yorumuna kadar “subjektiflik”ten kurtulmak pek mümkün görünmemektedir. Yetkin, eleştiride nesnelliğin olsa olsa sanat eserinin dış yapısında olabileceğini belirtir: *“Bir sanat eserinin iç dünyasını bize gösterecek olan, o eserin dış yapısıdır. Bir insanın, hareketlerine, yürüyüşüne, konuşma tarzına, alışkanlıklarına, davranışlarına bakarak içine girmeye çalıştığımız gibi, bir romanın dışından, dış örgüsünden, organik bir bütün olan biçiminden yola çıkarak, iç örgüsünü, ruhunu anlamaya çalışmak gerekir. Eleştiride nesnelliğe verilen anlam ancak bu olabilir, iç dünyaya ancak dış dünyadan girilir.”*<sup>22</sup>

Bu nedenle bir şiiri de değerlendirirken öncelikle onun dışa dönük olan biçimci yönünü yani bu yönü oluşturan redif, kafiye, vezin, nazım şekli, sesbirimler gibi unsurları tahlil edip daha sonra onun içe dönük yönüne yani mana, mazmun, hayal gibi unsurlara yönelmek icap eder. Ancak her zaman eserin dış yapısından hareketle muhtevasını veya ruhunu anlamak mümkün olmayabilir. Sanat eserini değerlendirmede nesnel bir ölçüt olmadığı gibi bir eserin değerini tespit etmede temele ahlak, din, gerçeğe uygunluk, samimiyet, yumuşaklık vs. gibi ölçütleri alarak sanat eserinin değeri hakkında bir hüküm vermek de doğru değildir. Bu bakımdan sanat eserlerini yine kendi ölçütleriyle yani sanat ölçütüyle değerlendirmek icap eder.<sup>23</sup>

Eleştiri ne kadar nesnel olabilir? sorusunun yanıtını arayan Sıddık Akbayır, eleştiriyi ve eleştirmenin tipolojisini değerlendirdiği yazısında eleştiri sözcüğünün yanında birbirine yakın, birbirinden uzak, birbirleriyle anlamdaş 76 ad veya önadla

<sup>21</sup> Suut Kemal Yetkin, **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Palme Yayıncılık, Ankara 2007, s.14.

<sup>22</sup> Suut Kemal Yetkin, **age.**, s.15.

<sup>23</sup> Hatta Yetkin, sanat ölçütü demeyi de uygun görmeyip “sanat görüşü” der. Gereçesini ise şöyle açıklar: *“Çünkü elde gerçekten nesnel bir ölçüt yok. Sanat eseri adını hak etmiş olanların, türlü unsurların birleşmesiyle nasıl meydana geldiği bugüne dek bulunamamıştır. Bulunacağı da benzemiyor.”* **age.**, s.14.

karşılaşır (Açıklayıcı Eleştiri, Akademik Eleştiri, Arketipçi Eleştiri, Feminist Eleştiri, İzlenimsel Eleştiri, Pozitivist Eleştiri, Postmodern Eleştiri, Yapısalcı Eleştiri, Metin Eleştirisi vs.) ve şöyle der: “*Sanat yapıtı ne denli sanatçının iç dünyasının dışavurumuyorsa eleştiri de o denli eleştirmenin iç dünyasının dışavurumudur. Öyleyse, bazı öğeleri içeri alıp ötekileri dışarıda bırakma anlamında ‘eleme’ eylemiyle ilişkili olan eleştirinin nesnelliği pek de mümkün değildir. Ne kadar nesnel roman öykü şiir ... varsa o kadar da nesnel eleştiri söz konusudur.*”<sup>24</sup>

Bu denli çok boyutlu olan ve her bakış açısının bir diğerini hükümsüz bıraktığı, çürüttüğü “eleştiri” kavramının nesnelliğinden söz etmek bu kısa değerlendirmeden de anlaşılacağı üzere pek mümkün gözüküyor. Ve belki de bizim edebiyatımız için bundan daha önemli bir sorun büyük bir medeniyetin ve köklü bir sanat zevkinin hükmünü icra ettiği Osmanlı dönemi edebiyatı da dâhil olmak üzere günümüze gelinceye dek oturmuş, köklü bir eleştiri geleneğinin olmayışıdır. Çünkü unutmamak gerekir ki bir edebî eser hakkındaki değer yargıları, sanat görüşleri ve verilen hükümler onun aksini iddia eden bir görüş, anlayış veya sanat akımıyla karşılaşınca sarsılır veya tamamen ortadan kalkar; ancak sağlam bir biçimde tesis edilmiş bir “eleştiri geleneği”, eleştirmenler ve onların verdikleri hükümler ortadan kalksa da varlığını sürdürmeye devam eder. Edebiyat ve sanat dünyası için de hiç şüphesiz böyle bir eleştiri geleneğinin tesis edilmesi daha önemlidir.

## **II. Şeyhî Divanı’nı Tetkik Örneğinden Hareketle Geleneksel Divan Tahlil Yöntemi ve Ali Nihat Tarlan Ekolü**

Ali Nihat Tarlan’ın, “Şeyhî Divanı’nı Tetkik” isimli eserini kaleme almasının üstünden pek çok yıl geçmiş olmasına rağmen, metin tetkiki çalışmalarında bu eser etkisini hâlâ sürdürmektedir. Tarlan’ın bu konudaki geniş ufku, pek çok ilme olan derin vukufiyeti, meselelerin çözümü noktasındaki yaklaşımı, Klasik Türk Edebiyatı’nın beslendiği kaynakları da daimî surette göz önünde tutarak mukayese etmesi, kendisinden sonraki araştırmacılara metin şerhi ve tahlili hususunda bütüncül bir yaklaşımı içeren bir şablon, ortak bir model sunmuştur. Buna göre Ali Nihat Tarlan,

<sup>24</sup> Sıddık Akbayır, “Eleştiri Ne Kadar Nesnel Olabilir?” Sorusuna Eleştirmenler Tipolojisi Açısından Öznel Yaklaşımlar, **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, Yıl:7, Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz, İstanbul 2003, s.418-431.

gelenekteki metin şerhinden de istifade ederek bir manzumeyi, örneğin bir gazeli şerh ederken şu yolu takip ediyor:

1. Öncelikle beyit nesre çevriliyor.
2. Divan şiirinde her bir beyitte geçen kelimelerin bir püskül gibi arkasında birçok şeyi sürüklediği düşüncesinden hareketle, kelimenin temel anlamı ele alınıyor ve daha sonra bu kelimenin uyandırdığı tedailere bağlı tenevvülerden hareketle de kelimelerin birbirleriyle oluşturdukları yeni anlam kurgusuna geçilerek beytin ilk anlam katmanından başlamak suretiyle diğer bütün anlam tabakaları açıklanıyor.
3. Varlıklar veya kavramlar hem tabii birer unsur olarak ele alınıyor hem de söz ve anlam inceliklerinin bu varlık/kavramlara kazandırdıkları mecazî yahut sembolik anlamlar açıklanıyor. Bir başka ifadeyle söz ve anlam sanatlarının beytin hayal ve anlam dünyasını tesis etmede nasıl bir görevi icra ettikleri ve metnin bağlamı içerisinde nasıl kullanıldıkları belirtiliyor.
4. Bu şiirin beslendiği kaynaklar mesabesinde olan Kur'an-ı Kerim ve hadislerden yapılan iktibaslar ile beyitte geçen din, tasavvuf, gelenek, sosyal hayat, tarih, efsane, mitoloji, kültür, halk inançları, tarihî ve efsanevî kişilikler gibi unsurlar tek tek açıklanarak beytin arka planı sorgulanıyor.
5. İzah yapılırken metinlerarasılık bağlamında gerek klasik Türk şiiri ve gerek Arap ve Fars şiirinde aynı anlamı muhtevî beyitler, paralellikleri göstermek ve beytin daha iyi açıklanmasını sağlamak amacıyla inceleniyor.
6. Mazmunlar tespit edilerek, mazmunun metin içerisine nasıl yerleştirildiği veya metne kazandırdığı anlam irdeleniyor.
7. Ancak manaya tekabül eden unsurların ayrıntılı bir biçimde incelenmesine karşılık; söz ve ahenge tekabül eden sözcük türleri, söz dizimi, vezin, nazım biçimi, kafiye türü, redif gibi hususlar üzerinde yeterince durulmuyor.

Divan tahlil geleneğinin oluşum sürecini gözden geçirdiğimizde Faruk Kadri Timurtaş'ın ifadesiyle "Divân şiirini en iyi anlayan, bilen ve açıklayan ve bu sahanın dünyada en büyük uzmanı olan" Ali Nihat Tarlan'ın Şeyhî Divanı'nı Tetkik isimli eseriyle karşılaşırız. A.Nihat Tarlan 14. asrın sonları ile 15. asrın ilk yarısında yaşamış olan şair Şeyhî'nin divanını tahlil ve tetkik ettiği bu kıymetli eserde Şeyhî ve sanatını üç büyük cephede incelemiştir:

- Dinî, fikrî cephe (Tasavvuf)

- Hayat, şahsiyet ve muhitine dair izler
- Sanat cephesi<sup>25</sup>

Bu amaç doğrultusunda Tarlan, evvelâ tasavvuf ve mahiyeti hakkında bilgiler vererek şair Şeyhî'yi tasavvufa yönlendiren sebepler üzerinde durur. Tasavvufun umdelerini, tasavvuf boyası altında göz, kaş, bel, dudak, ben, zülûf... gibi unsurların sûfi literatürde delalet ettiği anlam dünyasını İran'ın büyük mutasavvıflarından ekseriyetle Selmân-ı Savecî ve Hâfız-ı Şirazî gibi tasavvuf ehlerinden de örnekle mukayese eder. Bu yönüyle günümüzde yapılan karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının 1930'lu yıllardaki bir örneği olması açısından önemlidir. Diğer bir önemi ise bu usulün daha sonra yapılan bazı çalışmalara örnek teşkil etmesidir. Şeyhî'nin felsefesi hakkındaki değerlendirmeden sonra şairin hayatı, şahsiyeti ve muhiti hakkında da bilgiler vererek sanatçının sanatı belirli bir tasnif mantığıyla ele alınmıştır. Yapılan bu tasnif sevgiliye ait güzellik unsurlarının zülûf, göz, kaş, kirpik vs. şeklinde tek tek ele alınarak koku, renk, şekil gibi hususiyetler açısından ele alınması olarak karşımıza çıkar. İşte yapılan bu bölümlendirme ve bakış açısı daha sonraki tahlil çalışmalarına örnek teşkil etmiş ve sonrasında bir tahlil şablonu ortaya çıkmıştır.

### III. Ali Nihat Tarlan Sonrası Divan Tahlili Çalışmaları

Ali Nihat Tarlan'ın Şeyhî Divanı'nı Tetkik ve sonrasında kaleme aldığı Fuzuli Divanı Şerhi, daha önce de zikrettiğimiz üzere bu saha çalışanlarına ortak bir model sunmuş ve Tarlan'ın öğrencileri Mehmed Çavuşoğlu'nun Necati Bey Divanı'nın Tahlili<sup>26</sup> ile Harun Tolasa'nın Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası<sup>27</sup> adlı çalışmalarından sonra kaleme alınan aynı mahiyetteki Hayalî Bey Divanı'nın Tahlili<sup>28</sup>, Nev'î Divanı'nın Tahlili<sup>29</sup> ve pek çok yüksek lisans ve doktora tezinde bölümlendirmeden alt başlıklara varıncaya kadar aynı tasnif tüm bu çalışmalara bire bir uygulanmıştır. Bu çalışmalarda izlenen yol ve gerçekleştirilen tasnif yöntemi şöyledir: Evvelâ divanı incelenen sanatçının hayatı, edebî kişiliği ve sanatı hakkında bilgi verilir. Daha sonra divan dört ana bölüme ayrılır ki bu bölümlendirme şöyledir: **I. Din ve Tasavvuf, II. Cemiyet ve Sosyal Hayat, III. İnsan, IV. Tabiat.** Sonra bu ana bölümlerin alt başlıkları

<sup>25</sup> Ali Nihat Tarlan, *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

<sup>26</sup> Mehmed Çavuşoğlu, *Necati Bey Divanı'nın Tahlili*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2001.

<sup>27</sup> Harun Tolasa, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Akçağ, Yayınları, Ankara 2001.

<sup>28</sup> Cemal Kurnaz, *Hayalî Bey Divanı'nın Tahlili*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996.

<sup>29</sup> M.Nejat Sefercioğlu, *Nev'î Divanı'nın Tahlili*, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.



oluşturulur: **Din ve Tasavvuf** başlığı altında *Allah, Peygamberler, Melekler vs.;* **Cemiyet ve Sosyal Hayat** başlığı altında *Tarihî Şahsiyetler, Sanatkârlar, Ülkeler, Şehirler vs.;* **İnsan** başlığı altında *Sevgili, Güzellik, Âşık vs.;* **Tabiat** başlığı altında da *Kozmik Âlem, Zaman, Dört Unsur vs.* verilir. Bu unsurlar belirtildikten sonra bunlara karşılık gelen kavramlar alt alta sıralanır. Ve söz gelişi sevgilinin güzellik unsurlarından zülûf ele alınıyorsa bu şiir geleneğinde umumî olarak zülfün nasıl kullanıldığı ve tahlile tâbi tutulan sanatçının divanında zülfün nasıl işlendiğine kısaca değinilerek birer satırla beytin özet anlamına yer verilir.

Kısacası A.Nihat Tarlan'ın Şeyhî Divanı'nı tâbi tuttuğu tetkik ve tahlil yöntemi biraz daha genişletilerek ıstılahlar daha ayrıntılı bir tasnife tâbi tutulmuş ve neticede ortaya bir şablon çıkmıştır. Ancak Tarlan'ın Şeyhî Divanı'nı Tetkik isimli çalışması sonrakilere göre şair Şeyhî ile İran şairlerinden bazılarını (Selmân-ı Savecî, Hâfız-ı Şirazî) da mukayese etmesi açısından farklılık arz eder. Çünkü burada yapılan şey şairlerin şahsi sanat telakkilerini ortaya koymanın ötesinde iki sanat ve kültür dünyasının mukayese edilmesidir ki bu tür mukayeseli bir inceleme sonraki çalışmalarda neredeyse yoktur. Tarlan'ın karşılaştırmalı tarzdaki bu incelemesi şair Şeyhî'nin şahsında İran Edebiyatı'nın ve şiirinin Osmanlı Şiiri'ne tesiri, müşterek malzemenin tayin ve tespiti açısından büyük önem arz etmektedir.

#### IV. Metinlerimizi Anlamada Geleneksel Tahlil Yönteminin Eksiklikleri

Bir önceki bahiste eser üzerinden örneklerini vermeye çalıştığımız ve geleneksel tahlil yöntemiyle incelenmiş eserlerden sonra “geleneksel tahlil yöntemi” ile neyin kastedildiğine kısaca değinmek gerekir. “*Şiir incelemelerinde karşılaşılan ‘geleneksel yöntem’ Eski Türk Edebiyatı içinde şekillenmiş ‘şerh’ yönteminin Cumhuriyet döneminde yapılan metin incelemelerinde kullanılmasıdır.*”<sup>30</sup> Çünkü Cumhuriyet sonrası çalışmalar her biri belirli noktalarda faklılık arz etmekle beraber<sup>31</sup> hepsinin temelini klasik şerh oluşturmaktadır ve hepsi belirli bir tasnif ve inceleme yöntemine dayanmaktadır.

<sup>30</sup> Rafiye Duru, **Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İsmail Hakkı Bursevî**, (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2007, s.55.

<sup>31</sup> Örneğin A.Nihat Tarlan'ın şerh yönteminde biçimden ziyade muhteva ön plândadır. Tasavvuf, din, Kur'an-ı Kerim ve hadislerden yapılan iktibaslar başat öge konumundadır; buna karşılık edebî sanatlar pek yer verilmez. Ancak onun takipçilerinden Haluk İpekten'de tasavvuf başat bir unsur olarak karşımıza çıkmaz, buna karşılık İpekten de kelimelerin anlamlarını tek tek vererek edebî sanatları etraflıca ele almayı önemser.

İşte geleneksel tahlil yönteminin eksikliği tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Daha doğrusu eksiklik, bu yöntemin sonraki takipçileri ve uygulayıcıları tarafından tekdüze bir biçimde devam ettirilmesinde yatmaktadır. Zira Tarlan ve ilk dönem takipçilerinin metin tahlilinde tekâmül ettikleri noktadan bugünkü tahlil çalışmaları nitelik bakımından uzaklaşmış ve divan incelemeleri eldeki malzemenin âdeta bir reçeteye göre tanzim ve tertip edilmesine dönüşmüştür. Sanat eserinin mahiyetini takdir noktasında elimizde reçete kabilinden ölçütler olmadığı gibi her sanatçı için aynı şaşmaz ölçünün metne uygulanması metinle okur arasındaki diyalogu ortadan kaldırmakta ve metin okura âdeta kapılarını kapamaktadır. Bugün gelinen noktada tüm dünyadaki edebiyat eleştirisi gözden geçirildiğinde, bir metnin anlaşılabilmesi için sayıları otuzu bulan kuram ve yöntem<sup>32</sup> ile sayıları sekseni bulan edebiyat eleştirisinin<sup>33</sup> olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalmaktayız. Bu bakımdan Klasik Türk Edebiyatı metinlerinin çözümlenmesinde ve bu edebiyatın estetik değerler dünyasına yöneltilen eleştirilerde geleneksel tahlil yöntemi ile çağdaş çözümlene yöntemlerinin bir arada düşünülmesi kaçınılmazdır. Çünkü hiçbir bakış açısı bir metni her açıdan bütüncül olarak kavrayamaz. Geleneksel metin çözümlene yöntemlerinden olan şerh ve tahlilde temel birim olan beyitten hareket edecek olursak; beyitteki bilinmeyen sözcüklerin anlamlarının verilerek mazmunların açıklanması, beytin nesre çevirisinin yapılması, söz ve anlam sanatlarının belirtilerek beyitte gizil olarak arka planda ve derin yapıda var olan anlam çeşitlenmelerinin tespiti çalışılması, müteselsil olarak bazı soruları da beraberinde getirmektedir:

1. Metnin bir tek doğru anlamı olup şârihe veya okura düşen bu anlamı bulup çıkarmak mıdır?

<sup>32</sup> bk. Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003.

Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

Peter V. Zima, **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (çev. Mustafa Özseri), Hece Yayınları, Ankara 2004.

Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1-2**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Tzvetan Todorov, **Yazın Kuramı**, –Rus Biçimcilerin Metinleri–, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.

Réne Wellek/Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993.

Tahsin Yücel, **Eleştiri Kuramları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.

<sup>33</sup> Sıddık Akbayır 76 adet edebiyat eleştirisinden bahsediyor. bk. Sıddık Akbayır, “Eleştiri Ne Kadar Nesnel Olabilir?” Sorusuna Eleştirmenler Tipolojisi Açısından Öznel Yaklaşımlar, **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, Yıl:7, Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/ Temmuz, İstanbul 2003, s.430.

2. Bir metni başkalarından yahut herkesten daha iyi anlayan bir kimsenin olması mümkün müdür? Bir başka deyişle bu kimsenin metinde yakaladığı anlam, herkes tarafından kabul edilebilecek nihaî bir anlam mıdır?<sup>34</sup>
3. Edebî metinde herkesin üzerinde ittifak edebileceği bir tek anlamın olduğunu söylemek, metni ve anlamı sınırlamak anlamına gelmez mi?
4. Bu durum sanat eseri dediğimiz metinlerin yüzeysel ve sıradan metinler düzeyine indirgenmesi sorununu beraberinde getirmez mi?

Tüm bu soruların ortak özelliği yazınsal yapının tüketilmesi ve anlam sabitlenmesine işaret etmesidir. Peki, “yazınsal yapının tüketilmesi” veya “anlamın sabitlenmesi” ne demek? Çağdaş metin çözümleme yöntemlerinden “hermenötik (hermeneutik)” ve “alımlama estetiği (rezeptionsästhetik)” tam da bu soru(n)larla uğraşan kuramlardır. Bunlardan ilki olan hermenötik (yorumlamacılık) terimi; felsefe, edebiyat, teoloji, hukuk, tarih alanlarında birbirinden az çok farklı anlamlar içeren ve genel olarak insan eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kuramların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı olup felsefeye Dilthey tarafından kazandırılmış, terim olarak ise ilk kez antik Yunan’da kullanılmıştır.<sup>35</sup> “Yunanca ‘hermeneu’ein, ‘hermenéia’, ‘hermeneus’ kelimeleriyle akraba olan bu kelimenin asıl anlamı ‘ifade etmek, söylemek, açıklamak’tır. Fiil olarak hem söylemeyi hem de anlamayı, yorumlamayı dile getirir. ‘Hermeneutik’ kavramının edebiyattaki yeri, Platon’un diyalogu Phaidros’la başlar. Hermes, mitolojide tanrıların elçisidir, onların isteklerini insanlara dil aracılığıyla iletir. Söz konusu Platon diyalogunda **Sokrates**, bu bir tür aracı olan **Asklepios**’a sanatından dolayı özendiğini söyler. Asklepios onun gözünde bir yorumcudur. Şairler ise tanrıların sözcüsünden başka bir şey değildir, ‘her biri kendisine sahip olanla dopdoludur.’”<sup>36</sup> Hermetik düşünce, kelimenin (hermeneutik) etimolojik benzerliğinden ötürü Yunan Tanrısı Hermes’e kadar götürülür. “Bu mitolojiye göre, Hermes, tanrıların mesajlarını anladığı şekliyle insanlara aktarma,

<sup>34</sup> Geçen yüzyıldan başlayarak bu yüzyılın başında gitgide çeşitlenen ve yüzyılımızın ikinci yarısında daha da rafine hale getirilen pek çok metin şerhinin bulunduğu, dolayısıyla bu gelişmelerin şiiirimiz şerhinde de yeni arayışları gerekli kıldığını söyleyen Tunca Kortantamer’in metin şerhi hakkındaki şu sözleri aslında aynı soruna işaret etmektedir: “Metin şerhi adı altında yapılanlara baktığımız zaman şöyle çok basit bir tesbitin bu konudaki bütüin eserler için geçerli olduğunu görüyoruz: Bir metnin, daha iyi anlaşılmasını diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması. Bu kanaat başkaları tarafından paylaşılsa da paylaşılmassa da, bir metni açıklamaya başlayan bir kişi, onu bazı kişilerden veya herkesten daha iyi anladığı kanaatine kendisi sahiptir.” Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.1.

<sup>35</sup> Ahmet Cevizci, “Hermeneutik mad.”, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s.828.

<sup>36</sup> Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003, s.139-140.

*çevirme ve yorumlama görevini yerine getirmektedir. Tanrısal ve beşerî düzey gibi birbirinden çok farklı iki anlam ve söylem düzeyi arasında durmakta oluşu, Hermes'in konumunun ne ölçüde hayatî ve belirleyici olduğunu ima eder.”<sup>37</sup>*

Hermes'in tanrılardan aldığı mesajı “olduğu gibi” değil de “anladığı şekliyle” insanlara aktarması esasen yorumbilgisi (hermeneutik)'nin ortaya çıkışında göz ardı edilmemesi gereken bir noktadır. Bu husus bize daha sonra hermenötiğin temel problemleri olan metnin en ilk, en doğru ve özgün anlamı, yazarın niyeti gibi konuların dayandığı noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü Hermes'in tanrılardan almış olduğu mesajı insanlara aktarırkenki yorumu, katkısı, müdahalesi, sözün yahut metnin yorumdan, dolayısıyla öznellikten uzak kalamayışı, okur sayısınca metnin anlamının ve yorumunun olası olduğu gerçeğine işaret etmektedir. Bu bahse ileride değinilecektir.

Hermenötik, başlangıçta din alanındaki metinlerin özellikle de kutsal kitapların açıklanmasında ve yorumlanmasında görev üstlenmiştir. İslam dünyasındaki tefsir çalışmaları, Hristiyanlıkta ise İncil yorumlamalarını bu çerçevede düşünmek gerekir.<sup>38</sup> *“Yorumun din alanından edebiyat alanına aktarılması, 17. yüzyılda gerçekleşir. Strassburglu ilahiyatçı J.Conrad Dannhauer, hitabet derslerinde 'hermeneutica' terimini kullanmış ve Aristoteles'in Peri Hermenías adlı eserini örnek aldığını açıklamıştır.”<sup>39</sup> Özetle, anlamak, yorumlamak, çevirmek anlamlarını içeren Yunan kökenli bu sözcük teoloji alanında “kutsal kitap(lar)”ın yorumu anlamında; filoloji alanında ise “yorum sanatı” anlamında kullanılmıştır ve “Schleiermacher ve Dilthey'den bu yana anlama koşullarını ve yöntemini araştıran öğretiye verilen addır.”<sup>40</sup>*

Batı'da “rezeptionsästhetik” olarak bilinen “alımlama estetiği” ise yorumbilgisi bağlamında ortaya çıkmış olan ve yorumlama sürecinde “okur” ve onun metni “alımlama”sında temerküz etmiş bir kuramdır. Kısaca tanımlayacak olursak: *“Metnin oluşturduğu ve metinden kaynaklanan etkiye karşın, alımlama okurun kendisinin düş gücü aracılığıyla metnin yeniden oluşturulmasına verilen addır.”<sup>41</sup>*

<sup>37</sup> Burhanettin Tatar, **Hermenötik**, İnsan Yayınları, İstanbul 2004, s.12.

\* Hermenötiğin eski tarihsel kullanımları için ayrıca bk. Burhanettin Tatar, **age.**, s.12-35.

<sup>38</sup> Yorumbilgisi (hermenötik)'nin dilbilgisel ve ruhbilimsel yönü için bk. Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.100-101.

<sup>39</sup> Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003, s.141.

<sup>40</sup> Şara Sayın, **Metinlerle Söyleşi**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1999, s.11.

<sup>41</sup> Şara Sayın, **age.**, s.43.

Bilindiği üzere okuma serüveninde yazar-yapıt-okur olmak üzere üç önemli faktör vardır. Başlangıçta metin incelemelerinde yazara, onun biyografisine yönelerek; metin, yazarın yaşamı, yetiştiği ortam, aldığı eğitim gibi tecrübeler ışığında yorumlanmaya çalışılmış, daha sonra ise edebî eserin her şeyin üstünde ve her şeyden bağımsız bir değeri haiz olduğu düşüncesinden hareketle bütün dikkatler yalnızca yapıtta yoğunlaştırılmıştır. Yeni eleştiri, yapısalcılık, alımlama estetiği ise okurun da bu sürecin (anlama/yorumlama süreci) bir parçası olduğu düşüncesinden hareketle merkeze yapıt ile sürekli etkileşim içerisinde olan “okur”u alır. Dolayısıyla metin incelemelerinde metni esas alan yorum bilgisi zamanla okurun da bu süreçteki payını tespit etme gayreti içerisine girmiş ve neticede anlamın oluşmasında metnin ve okurun eşit derecede etkin olduğu sonucuna varılmıştır. Nitekim daha önce değindiğimiz ve Hans George Gadamer (1900-2002)’in bahsettiği yorumbilimsel söyleşide, metin de okur da etkin durumdadır ve anlama olayının gerçekleşebilmesi için öncelikle metnin okur tarafından alımlanması, metindeki dilsel göstergelerin anlama dönüşmesi gerekir. Ve ancak bu süreç sonunda metin ile okur arasında söyleşinin gerçekleşeceği konu belirlenmiş olur. Bu durumda üzerinde durulması gereken husus okurun rolü sorunudur: *“Metinle okur arasında nasıl bir ilişki kuruluyor ki sonuçta metnin anlamı doğuyor, eser gerçekleşiyor? Okur nasıl katılabilir yaratma edimine? Katkısı ne olabilir? Iser’e göre metinde yazar her şeyi söylemez ve ister istemez birtakım yerlerin doldurulması okura düşer. Yazarın okura bıraktığı bu boşluklara ‘boş alan’ ya da ‘belirsizlikler’ diyoruz.”*<sup>42</sup>

Bir metnin okunuşu sırasında anlam açısından birçok belirsizlikler baş gösterebilir. Bu, edebî eseri vücuda getiren şair veya yazarın anlatmak istediğini tam olarak anlatamaması yahut okurun söz konusu eseri tam olarak anlayamaması ile alakalı bir durum değildir. Bu durum, simgesel bir bildirişim tarzı olan edebiyatın daha geniş anlamda ise dilin doğasıyla alakalıdır. Bunun en güzel örneği yedinci yüzyıldan itibaren yapılan onlarca Kur’an tefsiridir. Bu tefsirler hâlâ Kur’an’ı açıklama gayretiyle yapılagelmektedir. Bunun nedeni Roman Ingarden (1893-1970) ve Wolfgang Iser (1926-2007) gibi yazın kuramcılarının göre edebî metinlerdeki belirsiz anlam kesitlerini oluşturan boş alanlardır. Bu boş alanların tamamen doldurulması ise mümkün değildir; yapılacak her okuma edimi, gerçekleştirilecek her yorumlama gayreti bu boş alanların

---

<sup>42</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.242.

bazılarını doldururken, yeni boş alanların ortaya çıkmasına veya bir başka yöne kaymasına neden olacaktır.

Edebî metinleri anlamada karşılaştığımız güçlüklerden biri de eserin kaleme alındığı zaman ile onun okur tarafından okumaya tabi tutulduğu zaman arasındaki tarihsel mesafedir. Bu durumda metnin anlamının yakalanabilmesi için Hans G. Gadamer'in tabiriyle yazarın ufku ile okurun ufkunun kesişmesi gerekir.<sup>43</sup> Bu, yazar ile okur arasındaki daha doğrusu metnin ortaya konulduğu zaman ile okuma ediminin gerçekleştiği zaman arasındaki tarihî mesafenin kapanması ve okurun metinle diyalog kurabilmesi için gereklidir. Çünkü bir metin her zaman yazıldığı dönemden çok daha az, fazla yahut farklı anlamlar çağrıştırmaya ihtimaline açıktır. Dili oluşturan sözcükler, onların karşılık geldiği anlam ve değerler dünyası, çağrıştırdığı ve sonradan kazandığı yeni anlamlar, duygular ve tatlar vardır. Bu durumda yazarın dünyasını, hayat algısını anlamak da yine aynı durumdan (tarihsel mesafe) ötürü pek mümkün olmayabilir. Bunun da ötesinde yazınsal metin tek taraflı ve yüzeysel değildir; metnin bir de muhatabı olan okur vardır. Ve yazınsal metnin anlaşılmasında en az yazar kadar okurun da rolü büyüktür. Çünkü bir metnin anlamı; o metni alımlayan okurun düşünce dünyası, sanat algısı, bilgi ve birikimi kadardır. Zira her okur metni kendi dünyası, kültürü, beklentileri ve donanımına göre okur. Öyleyse anlama sürecinde *“Yorumlamacı, bir aracı, bir tercümandır. Dil bilgisine dayanarak artık anlaşılmayan ifadeleri anlaşılır hale getirir, anlaşılmayan kelimenin yerine anlaşılana koyar. Bu demektir ki yorumlamacının işi, tarihsel mesafeyi aşmaktır.”*<sup>44</sup> İşte klasik Türk şiiri araştırmacısının da görevi, sahip olduğu bilgi ve birikime dayanarak bu alana uzak kimselere bu şiirin çok katmanlı anlam dünyasını, estetik zevkini şerh etmek, onu anlaşır kılmak ve aradaki tarihsel mesafeyi aşarak yazarın ufku ile okurun ufkunu birleştirmektir. Metnin içerisinde olduğu tarihî, toplumsal ve kültürel artalanın iyi tespit edilerek metnin bu bağlamda okunması okur açısından daha yararlı değerlendirmelerde bulunmayı mümkün kılacaktır. Bu açılardan bakacak olursak metin çok boyutlu, dinamik ve ucu açık bir dünyadır.

Kutsal veya teolojik metinlerde olduğu gibi edebiyat yapıtlarının da kendine özgü kuralları, dili ve üslubu vardır. Kullanılan dil günlük hayatta olduğu gibi olağan ve basit bir dil değildir. Çünkü edebiyat yapıtı okurlarının alışkanlıklarını kıran, onları

<sup>43</sup> Gadamer'in tarihselci yaklaşım eleştirisi, etki tarihi bilinci ve ufuk erimesi (birleşmesi) düşüncesi için bk. Metin Toprak, **Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat**, Bulut Yayınları, İstanbul 2003, s.82-85.

<sup>44</sup> Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003, s.141.

sarsan, buldukları somut ve maddi düzlemden kurmaca bir düzleme ve dünyaya taşıyan eserlerdir. Bu nedenle söz konusu metinlere yaklaşırken belirli yöntem ve kuramlar çerçevesinden bakmak elzemdir. Zira “*edebiyat yazarı, söylemek istediğini açıkça değil, imgelerle, simgelerle, retorik oyunlarla dolaylı bir yoldan dile getirir. Bundan ötürü metnin anlamı apaçık değil örtüktür, belirsizdir ve bu kapalı anlamı açıklamak eleştirmenin görevidir.*”<sup>45</sup> Ancak eleştirmen veya yorumcu sıradan bir okur olmayıp, metin yorumu konusunda belirli donanıma sahip olan kişiyi ifade eder. Öyle ki XIX. yüzyıl felsefî hermenötiğinin kurucusu olarak bilinen Schleiermacher’ın idealindeki yorumcu, dâhi bir yorumcu olup yazarın kendi metnine koyduğu anlamı dahi aşabilen bir başka ifadeyle edebî metni yazarın kendisinden daha iyi anlayabilme kabiliyetine sahip olan kişidir.<sup>46</sup> Dolayısıyla yukarıda da değinildiği üzere metnin örtük anlamlarla örülü bir yapısı vardır ve bu yapının teolojik metinlerden, felsefî, edebî (genel manada sanat) ve tarihî metinlere kadar hepsi için geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Bu durum akla hemen şu soruyu getirmektedir: “*Her okur belirsizlikleri kendi gidereceğine, eserde karşılaştığı tutumlar, davranışlar arasından hangilerinin geçerli olduğuna kendi karar vereceğine göre, ne kadar okur varsa o kadar yorum vardır sonucuna ulaşmayacak mıyız?*”<sup>47</sup> Bir başka ifadeyle okur, metnin yorumunda tamamen başıboş mu bırakılmıştır? Elbetteki yazınsal yapıtta yer alan bu belirlenmemişlik ve belirlenmemiş alanlar<sup>48</sup> (boş alanlar)’ın doldurulması rastgele olmaz. Ingarden’e göre yazar bu konuda okura yardımcı olur ve bazı ipuçları verir. Okur ise “*yazarın verdiği ipuçlarından yararlanarak metindeki göstergelerin doğrultusunda, bütüne uyacak biçimde doldurur boş alanları.*”<sup>49</sup>

Bu ipuçlarından biri de birbirine örülü görüşler düzeyidir. “*Yani metnin alımlanmasında ve belirlenmemiş alanların doldurulmasında okura yardımcı olan tek tek anlamlar değildir. Okura yardımcı olan, bu anlamların birbirleriyle ilişkileri, bu ilişkilerin her düzeyde yeni anlamlar kazanması, Ingarden’in deyişiyle birbiriyle örülü görüşler düzeyidir: Bu görüşler yapıtın anlamlandırma sürecinde bir iskelet*

<sup>45</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.203.

<sup>46</sup> Doğan Özlem, **Hermeneutik ve Şiir**, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul 2011, s.24.

<sup>47</sup> Berna Moran, **age.**, s.245.

<sup>48</sup> Roman Ingarden, bu belirlenmemiş alanları, sunulan nesne ya da durumun metinde bize bütünüyle verilmeyen yönleri, noktaları olarak tanımlıyor. Bu hususta bk. Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.34.

<sup>49</sup> Berna Moran, **age.**, s.246.

*oluştururlar. Bu iskeletin anlamlarla doldurulması okura düşer.”*<sup>50</sup> Bu durumda ise “*okurun görevi, yapıtın değişik düzeylerinden kaynaklanan sezdirimlere, birbirine örülü görüşlerin yönlendirmesine uyarak, yapıtta dile getirilen olaylarla durumların, kişilerin belirlenmemiş kesimlerini kendi düşgücüyle, bütüne uyacak bir biçimde doldurmaktır.*”<sup>51</sup> Hemen belirtmek gerekir ki yazınsal yapıtlardaki belirlenmemişlik yapıtın bir özelliği olabildiği gibi türlere göre de değişiklik gösterebilmektedir. Akşit Göktürk’e göre şiir türünde bu belirlenmemiş alanlara daha sık tesadüf edilir. Bu durumda okurun katkısı kuşkusuz daha fazla olacaktır. Bazen de yazar veya şair, okuru anlama sürecine daha fazla dâhil edebilmek amacıyla kendisini geriye çeker ve söz konusu boş alanların doldurulmasını okura bırakır.

Metindeki belirlenmemiş alanların doldurulması ise okurun beklenti ufku, donanımı, psikolojisi, kişilik özellikleri vs. göre değiştiği için büyük ölçüde öznel olacaktır. Okuma serüveni oldukça karmaşık ve çok yönlü bir hususiyet arz eder. Aynı yapıt farklı zamanlarda farklı okurlar tarafından farklı bir biçimde alımlanacağı gibi; aynı yapıt üzerine farklı zamanlarda yapılan okumalar da farklı alımlamalar sunacaktır okura. “*Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır. İşte bu anlamda okumak yorumlamak, dilbilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır.*”<sup>52</sup> Öyleyse eleştiride olduğu gibi yorumda da nesnellik aramak mümkün değildir. Gerçi Gadamer yorumbilimsel okumanın nesnel bir okuma olduğu kanaatini taşır; geleneğin inşa ettiği tarihsellik büyük ölçüde yorumun nesnel olmasını temin eder. Stanley Fish ise temele aldığı yorumlama stratejilerinin nesnellikle bir ilgisi olmayıp, edebiyatın konvansiyonel (uzlaşımaya bağlı) bir kategori olduğunu, uzlaşım zamana yahut koşullara göre değişeceğinden ötürü de herhangi bir tarihte neyin edebiyat olarak kabul edilip edilemeyeceğinin bu uzlaşımı sağlayan yorumlama cemaat(ler)inin belirleyeceğini ifade eder.<sup>53</sup>

Hermenötik ve alımlama estetiğinin anlama ve yorumlama hakkındaki bu görüşlerine kısaca değindikten sonra bu bahsin başında sorduğumuz sorulara geri

<sup>50</sup> Şara Sayın, **Metinlerle Söyleşi**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1999, s.49.

<sup>51</sup> Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.34.

<sup>52</sup> Akşit Göktürk, **age.**, s.108-109.

<sup>53</sup> Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010, s.20-21.



dönecek olursak; yazınsal yapının tüketilmesi veya anlamın sabitlenmesinden maksat; yazınsal yapının yüzeysel yapıda taşıdığı mesajın tespitine çalışırken, yapının derin yapısında var olan örtük anlam kategorilerinin ıskalanmasıdır. Anlamın sabitlenmesi daha önce zikredildiği üzere bir metin hakkında yapılan izahatın o metnin şaşmaz, değişmez yegâne anlamı olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Edebî metinde yorumcuya (okura) belirli anlamlandırma seçenekleri sunan birtakım remizler, mazmunlar ve hayaller elbette ki vardır.<sup>54</sup> Ve bütün bunlar yorumcuyu belirli bir anlam çevrenine zorunlu olarak yöneltir. Ancak her yorumcu metin izahı hususunda farklı donanım ve birikime sahip olduğu için üzerine eğildiği metinden bu nispette bir şeyler anlayacaktır. Buna en güzel örnek Kur'an-ı Kerim'dir. Müslümanlara yalnızca kılavuzluk etmekle kalmayıp aynı zamanda belâgat ve retorik'in en müstesna ve erişilmez örneği olan bu kitaptan herkes bir şeyler alımlar; ancak ilahiyat konusunda pek fazla eğitimi ve donanımı olmayan bir kimse ile söz gelişi bir din âliminin anlaması, yorumlaması ve alımlaması arasında büyük farkların olacağı muhakkaktır. İlk kimse için yalnızca dünyevî ve manevî hayatın kurallarını tanzim etmek manasına gelen bu kutsal kitap, ikinci kimse için bu kurallar bütününün dışında, mistik ve bâtinî anlamda sonsuz bir mana ufkuna delalet edebilir.<sup>55</sup> Bu bakımdan metnin anlamlandırılmasında okurun rolü büyük bir önem arz etmektedir ve bu faktörü göz ardı ederek metnin tek geçerli anlamını tespitte çalışmak "anlamın sabitlenmesi"ne neden olur. Bu ise edebî eserdeki anlam zenginliğinin tek düzeyde algılanmasını zorunlu kılar.

Sonuç olarak bugün geldiğimiz noktada tahlil çalışmalarını gözden geçirdiğimizde, Ali Nihat Tarlan'ın uygulamış olduğu tahlil yönteminden nitelik açısından bir hayli uzak, son derece sathi ve indirgemeci bir bakış açısıyla malul bir inceleme tarzımızın olduğu hemen göze çarpmaktadır. Oysa bize düşen görev Ali Nihat Tarlan, Haluk İpekten, Mehmet Çavuşoğlu ve Harun Tolasa gibi isimlerin bir sistem dâhilinde ortaya koydukları ve uygulamada güzel örneklerle pekiştirdikleri tahlil yöntemini daha da geliştirmektir.

<sup>54</sup> Sartre bunlara "işaret kazıkları" der ve yazar tarafından konulan bu işaret kazıkları okura yol gösterir. Geriye bu işaretler arasındaki boşlukları doldurmak kalır ki bu da okuyucuya düşer.

<sup>55</sup> Buna karşılık irfanî sezîş, duyuş açısından da ilk kimsenin ikinci kimsenin elde edemeyeceği bazı halleri mükâşefe ve müşâhade edebilmesi muhtemeldir ki o ayrı bir konudur.

## V. Çağdaş Çözümleme Yöntemlerinin Gerekliliği ve Uygulanabilirliği

Çağdaş metin çözümleme yöntemleri son yıllarda işlerlik kazanmış ve kısmen uygulama alanına girebilmiştir. Bu yöntemlerden en çok kullanılanları “Anlambilimsel, Dilbilimsel, Yapısalcı ve Ontolojik” yaklaşımlardır. Söz konusu kuramlar daha ziyade Batı filolojilerinde uygulanan yöntemler olduğundan ve geleneksel tahlil yöntemi varlığını hâlâ baskın bir biçimde sürdürdüğünden çağdaş yaklaşımların işlerlik kazanması bir hayli zaman almıştır. Ayrıca bu kuramların birçoğunun Batı dünyasında da sınırlarının tam olarak çizilemeyişi ve çıkış noktasının büyük ölçüde “felsefe” olması, uygulanmalarını zorlaştırmış; hem anlamada ve hem de uygulamada çeşitli sıkıntıları beraberinde getirmiştir. Hal böyle olunca da teori zemininden pratiğe geçiş güçleşmiştir.

Acaba metin incelemelerinde bu tür yeni arayışlara girmeye gerek var mıdır? Klasik Türk Edebiyatı metinlerini alışlagelen yöntemlerle incelemek yeterli olmaz mı? Bu soru için Walter G. Andrews’ın şu sözleri bir yanıt niteliğindedir sanırım: “*Söz konusu metinler, son derece karmaşık bir sosyo-kültürel bağlam içinde yer alan -çok sayıdaki ve sık sık çatışan motivasyon ve ihtiyaçları yansıtan- olağanüstü yetenekli bireylerin ürünleridir. Böyle bir nesneyi bütünüyle kavramak imkânsızdır. Olsa olsa konunun ana çizgileri ortaya konabilir, bir de sunulan çeşitli bakış açılarının birbirlerini dışlamadığı, herhangi bir şiirin özelliğini, niteliğini anlamaya başlamak için o şiirin, birçok perspektiften görülmesi gerektiği konusunda okuru uyarmak gerekir.*”<sup>56</sup>

Çağdaş çözümleme yöntemlerinin gerekliliği, metinlerimizin bu birçok perspektiften görülmesi zarureti ile ilgilidir. Bu hususta Tunca Kortantamer ve Cem Dilçin çağdaş yöntemlerin uygulanması noktasında örnek teşkil edecek çalışmalar yapmışlardır. Tunca Kortantamer, Ali Nihat Tarlan’ın Şeyhî Divanı’nı Tetkik ve Fuzulî Divanı Şerhi’ndeki inceleme yöntemini değerlendirdikten sonra metin incelemelerinde yeni yaklaşımların elzem olduğunu şu sözleriyle dile getirir: “*Akademik dünyamızın şiir incelemelerinde Ali Nihat Tarlan’ın metin şerhi tarzı kendisini hâlâ bütün ağırlığıyla hissettirmektedir. Bu muhakkak ki önemli ve değerli bir tarzdır; ancak geçen yüzyıldan başlayarak bu yüzyılın başında gitgide çeşitlenen ve yüzyılımızın ikinci yarısında daha*

<sup>56</sup> W.G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.24.

*da rafine hâle getirilen pek çok metin şerhi anlayışı bulunmaktadır. Bu gelişmeler şiirimizin şerhinde de yeni arayışların gerekli olduğunu göstermektedir.”<sup>57</sup> Cem Dilçin ise “Fuzulî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi” başlıklı makalesinde, klasik yöntemle yapılan açıklamalarda (şerh), gazelin biçim ve özünde gizli kalan başka yönlerini de gösterebilmek amacıyla yapısal yönden incelenmesi yolunun denendiğini belirterek farklı yaklaşımların gerekliliğini belirtmiştir: “Divan şiirinin sadece eski ve alışlagelmiş yöntemle açıklanması yani şerh edilmesi, o ürünlerin yapısal açıdan taşıdıkları pek çok özelliğin görülmemesine neden olmaktadır. Bence, divan şiiri açıklanırken yapısal yöntemin olanaklarından da yararlanmalıdır. Çalışmamızda gazelin yapısal yönünün incelendiği bölüm, klasik yöntem kadar bu yöntemin de uygulanması gerekliliğini ortaya koymaktadır.”<sup>58</sup>*

Cem Dilçin’in divan şiirinin sadece eski ve alışlagelmiş yöntemlerle incelenmesinin doğru olmadığını belirttiği bu makalesi özellikle yapısalcılığın Divan şiirine uygulanabilirliği noktasında pek çok yayına rehberlik etmiştir.<sup>59</sup> Bu hususta Mine Mengi de tıpkı Tunca Kortantamer ve Cem Dilçin gibi metin şerhi ve tahlilinin metnin estetik eleştirisini de içine alacak şekilde yapılması gerektiğine işaret eder: “Günümüzde de metin tahlili ya da metin incelemesinde söz konusu metin tahlili çalışmalarının inceleme yöntemleri büyük ölçüde sürdürülmekte ve benzer kalıplaşmış modeller kullanılmakta yine benzer tasniflere yer verilmektedir. Buna karşın, eserin nasıl söylendiği, dilin nasıl kullanıldığı üzerinde durulmamakta, metin içinde yoruma dayalı estetik değerlendirme yoluna gidilmemektedir. Bu durum edebi metin tahlili için gereken bilgi birikiminin yetersizliğinden ve örnek alınabilecek tahlil çalışmalarının çok sınırlı ve yetersiz olmasından kaynaklanmaktadır.”<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Tunca Kortantamer, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.6.

<sup>58</sup> Cem Dilçin, “Fuzulî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi”, **Türkoloji Dergisi**, Cilt IX, Sayı:1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1991, s.93.

<sup>59</sup> bk. Mehmet Ulucan, “Nedim’in Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Açısından İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:16, Sayı:1, Elazığ 2006, s.89-107; Sibel Üst “Fuzulî’nin Usanmaz mı Redifli Gazelinin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.556-572; Yasemin Ertek Morkoç, “Nedim’in Ey Gönül Redifli Gazeline Yapısalcı Yöntemin Uygulanışı”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 5/1 Winter 2010, s.1210-1250; M.Celâl Varışoğlu, “Nedim’in Bir Beytini Göstergebilimsel Çerçeve Çözümleme Denemesi”, **A.Ü., Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı:21, Erzurum 2003, s.59-71; Nazan Kuloğlu, “Fuzulî’nin Bir Gazelinin Yapısal İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.6, S.1-2, Elazığ 1994. s.213-226.

<sup>60</sup> Mine Mengi, “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.413.

Mine Mengi'nin bahsettiği estetik değerlendirmeleri de içine alan bir tahlil çalışmasına Klasik Türk Edebiyatı sahası bugün özlem duymaktadır; bir başka ifadeyle bu ihtiyacın henüz giderildiği söylenemez. Bunun en büyük nedenlerinden biri -belki de en önemlisi- tenkit bahsinde de belirttiğimiz üzere bir eleştiri geleneğimizin olmayışıdır. Edebiyatımızda bu hususta iki yol izlenmektedir: Bir kısım araştırmacı klasik metin tahlillerini ve bu yöndeki incelemeleri artık işe yaramadığı düşüncesi veya yenilikçi olmak sevdasıyla neredeyse tümüyle reddederken; diğer bir kısmı da bu tür çağdaş yaklaşımlara oldukça mesafeli durmakta ve bu yöntemlerin zaten anlaşılması güç ve muğlak olan edebî metinlerimizi daha da müphem hâle getirmekten başka bir amaca hizmet edemeyeceğini savunmaktadır.<sup>61</sup> Makul olan ise kanaatimizce, -geleneksel yapıyı muhafaza etmek koşuluyla- bu hususta itidali elden bırakmadan; bir metni anlamak hususunda bize yol göstereceğine inandığımız ve bizim metinlerimizin yapısına uygun olan yöntemleri kullanmaktır. Her iki düşünceden birini körü körüne benimseyip, diğerini reddetmek radikal, taraflı ve dolayısıyla bilimsel bakış açısıyla örtüşmeyen bir yaklaşım olacaktır. Esasen bu durumda yapmamız gereken şey, geleneksel metin inceleme yöntemlerimizi (şerh, tahlil) bugünkü bilgi birikimi ve sanat telakkisiyle kaynaştırmak, yeniden şekillendirmek, eksikliğini hissettiğimiz alanlarda çağdaş yöntemlerden istifade etmektir. Çünkü *“Batı dünyası, hermeneutik ve filoloji, ayrıca bunlarla akraba olan diğer alanların desteğiyle ‘kritik’ adını verdiği bugünkü ‘modern eleştiri’ geleneğinin temellerini atmıştır. ‘Metinleri’ anlama ve yorumlama konusunda Batı dünyasındaki bu çalışmalar hâlâ büyük bir hızla devam etmektedir. Buna karşılık günümüzün kültür dünyası Tanzimat’la beraber başlayan gelenekten kopuşun etkisiyle, hermeneutikle benzer yaklaşımlara sahip olan ‘şerh’ ve ‘tefsir’ yöntemlerini modernizm içinde yeniden şekillendirememiş, günümüzün ihtiyaçlarına uygun bir metin inceleme ve yorumlama yöntemine dönüştürememiştir.”*<sup>62</sup>

Çağdaş yöntemleri metinlerimize uygularken ise oldukça ihtiyatlı davranmalı, metnin bünyesine uygun olan kavramlarla metne yaklaşmalıyız. *“Aslında modern eleştiri yöntemleri denilince anlaşılması gerekenin ne olduğu da tartışmalıdır. Bu tür yöntemler var olmazdan önce insanlar edebî metinleri nasıl anlıyorlardı? Hangi yöntemi kullanıyorlardı? Bugün modern dediğimiz eleştiri yöntemleri bu alanda yazılan*

<sup>61</sup> Metin şerhine klasik ve çağdaş yaklaşımlar için bk. İsmail Güleç, “Klasik Türk Edebiyatı Metinleri Nasıl Şerh Edilmeli?”, *İ. Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.42, İstanbul 2010, s.83-112.

<sup>62</sup> Rafiye Duru, *Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İsmail Hakkı Bursevî*, (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2007, s. xiii.

*bir esere göre üç temel kaynaktan gelmektedir: Kant (öl.1804), Hegel (öl.1831), ve Nietzsche (öl.1900). Bunların ölüm tarihleri esas alındığında, bütün bu edebiyat teorilerinin 19. yüzyıl ürünü olduğu anlaşılacaktır. Yani insanoğlunun edebî metinleri anlamada bu kadar farklı, birbirini destekler veya biri diğerini toptan reddeder mahiyetteki metin çözümleme yöntemleri son yüzyılın ciddi, tartışılabilir yöntemleridir. Bir defa şu baştan söylenmeli kanaatindeyim: Eğer edebî metinler okundukları zaman hemen anlaşılabilir eserler olsaydı, bunca farklı akım, bunca farklı disiplin ortaya çıkmaz, bu kadar ayrı mekânlarda bu kadar yüksek nitelikli insan edebî metinlerin anlaşılması için bu kadar kafa yormazdı. Demek ki edebî metinlerin yapısında bir anlaşılma yöntemi vardır. Aynı problem tabii ki divan şiiri metinlerinde de bulunmaktadır.”<sup>63</sup> Bu durumda önemli olan doğru anlaşılma yöntemini bulabilmektir. Çünkü eleştiri, metni yorumlamaya uygun doğru yöntem kullanıldığı takdirde doğru sonuçlar verir. Zira elimizde tüm metinlere uygulanabilecek, genel geçer özelliklere sahip bir yöntem, mekanik bir uygulama yöntemi yoktur. Bizden önce edebî metinlere uygulanan yöntemleri gözden geçirmeden aynen tüm metinlere uygulama gayretimiz, ortak bir metin tahlili geleneğinin oluşturulması bakımından kısmen anlaşılabilir; ancak bir tür algı tutulmasına neden olan bu klasik ve standart yaklaşım ince çizgilerle de olsa sanatçıların ayrılan yönlerinin bir başka ifadeyle -geleneğin imkân tanıdığı ölçüde- orijinalitelerinin silikleşmesine neden olmaktadır.*

Bütün bu değerlendirmelerden, geçmiş inceleme yöntemlerini ve geleneksel tahlil metodunu reddetme gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Bilakis çok kıymetli eserler veren, edebiyatımıza ve sanatımıza son derece önemli katkılar sağlayan eslafın ürünlerine hiçbir katkı sağlamadan onların yaptıklarını aynen tekrar etmek şeklinde tezahür eden geleneksel tahlil yöntemimiz, kötü bir taklitten öteye geçememiştir. Ve bu kötü taklitler onların eserlerinin, uygulamalarının başarılarına gölge düşürmektedir. Bu bakımdan eleştirmen yolunu metinden bulmalı, uygulayacağı yöntemi metne göre seçmelidir. Oysa bizde “modern yaklaşımlar” adı altında bazen ters yönde işleyen bir yol izlenmektedir. Yani önce metin tetkik edilip ona uygun çözümleme yöntemi/yöntemleri belirlemek yerine; önceden belirli bir yöntem tespit edip metnin yapısına uygun olup olmadığı gözetilmeksizin metne uygulanmaya çalışılmaktadır. Böyle bir durumda metin anlam dünyasının kapılarını bize kapar ve biz metnin dediğini

<sup>63</sup> Dursun Ali Tökel, “Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.542.

değil; metinde aradığımız şeyi bulma gayreti içine girdiğimizden metinle kurulması gereken “diyalog” ortadan kalkmış olur. Çünkü çözümleme yöntemleri metin olduğu için vardır; bir başka deyişle önce söz vardır ve yöntem onu anlamak içindir. Çokanlamlı ve örtük bir yapıya sahip olan edebî metinlerin anlam tabakaları ancak birkaç düzeyde ele alındığında aydınlatılabileceğinden metne en uygun yöntemi veya yöntemleri bulmak büyük önem arz etmektedir.

Son zamanlarda klasik Türk şiirine çağdaş yöntemler ışığında bakan çalışmaların sayıca artmış olması sorunun çözümü açısından umut vericidir. Ancak zaman zaman bu eleştiri kuramlarının mahiyetinin ne olduğunun tam olarak anlaşılabilmesi kuru bilgi düzeyinde kalan çalışmaların ortaya çıkmasına da neden olabilmektedir. Daha da somutlaştıracak olursak, klasik Türk şiirindeki geleneksel yapıyı yahut edebî sanatları bilmeden bir metni örneğin psikanalitik kurama göre çözümlemeye kalkışmak yersiz bir gayrettir. Bu tutum, henüz yürümeyi öğrenmeden koşmaya çalışan bir kimseye benzer ki bu durumda tökezleyip düşmek kaçınılmaz olur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. NEDİM'İN HAYATI-SECİYESİ-SANATI

#### 1.1. Nedim'i Yetiştiren Yüzyıl

Nedim'in sanatına ve edebî kişiliğine geçmeden önce onu yetiştiren XVIII. yüzyıl ve bu yüzyıldaki sanat, edebiyat ve kültür dünyasında görülen değişimleri devrin siyasi havasını göz önünde bulundurarak okumak gerekir. “*Edebî eserler, asıl değerini içeriğinden ziyade biçim-dil sisteminden alan estetik birer fenomen olmakla birlikte, tarihî ve sosyokültürel boyutu sebebiyle de sosyal bir fenomendir. Toplumların ve çağların da bir fert gibi kendisine has ruhu ve özel eğilimleri vardır.*”<sup>64</sup> İşte XVIII. yüzyıl da mizacı ve kendine has karakteristik huyları ile böyle bir dönemdir.

Tarihsel sürece baktığımızda, Muhteşem Süleyman olarak da bilinen Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)'ın Osmanlı'ya yaşattığı parlak devirden sonra III. Murad (1574-1595)'dan başlayarak XVIII. yüzyılın sonuna kadar tedricî bir çözülme dönemi başlamış; Viyana bozgunuyla sekteye uğrayan fetih ve gaza ruhu 1699 Karlofça Antlaşmasıyla yerini tamamen bir geri çekilme ve kaos ortamına bırakmıştır. Bu antlaşmanın ağır hükümleri ile Osmanlı'nın Avrupa'daki egemenliği ortadan kalkmış, bu sulh dönemiyle her ne kadar 16 yıldır süren savaşlar sona ermişse de Mora Yarımadası, Dalmaçya, Azak Kalesi ve Macaristan'ın büyük bir kısmı elden çıktığı için büyük kayba neden olmuştur. Sonrasında Rusya 1711 yılında Prut'ta sıkıştırılıp bozguna uğratılmış, 1712 yılında imzalanan İstanbul Antlaşması ile daha önce kaybedilen bazı topraklar geri alınmışsa da devlet rahata erememiş, 1716 yılında Petervaradin yenilgisi yaşanmıştır. “*Viyana bozgunuyla, gerek moral, gerekse insan gücü ve toprak bakımından büyük kayıplarla karşı karşıya kalan ve Batı'nın askerî-teknik üstünlüğünü istemeye istemeye kabullenmeye mecbur kalan Osmanlılar için, bu tarihten sonra çözümlü kanun-ı kadimde değil Batı'da aramaya başlayacakları bir süreç başlamıştır.*”<sup>65</sup> Tarihte Edirne Vak'ası (21 Temmuz 1703) olarak bilinen ve II. Mustafa'nın tahttan indirilmesi, Şeyhülislâm Fazlullah Efendi ve yandaşlarının öldürülerek III. Ahmed'in tahta çıkarılması ile sonuçlanan olayın getirdiği olumsuzlukların ve kötü atmosferin bertaraf edilmesi 1718 yılını bulmuştur. Bu tarihten

<sup>64</sup> Osman Horata, **Has Bahçede Hazan Vakti**, -XVIII. Yüzyıl: Son Klâsik Dönem Türk Edebiyatı-, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s.13.

<sup>65</sup> Osman Horata, **age.**, s.17.

önce İsveç Kırâlı XII. Charles'ın Osmanlılar'a sığınması Osmanlı ile Rusları karşı karşıya getirmiş; Mora'nın büyük bir kısmını yeniden ele geçirmekle cesaretlenen Osmanlı ordusu Venedik-Habsburgların ortaklaşa hareket etmesi neticesinde Osmanlı'nın önemli bir askerî üssü olan Belgrad'ın kaybıyla neticelenmiş ve yaşanan tüm bu olumsuzluklar 1718 yılında imzalanan Pasarofça Antlaşmasıyla sonraları "Lâle Devri" olarak adlandırılan ve yaklaşık on iki yıl süren bir barış ve sükûn döneminin gölgesinde kalmıştır. Bu yeni dönemde Osmanlı, yönünü yavaş yavaş Batı'ya çevirmiş; Paris, Viyana, Moskova, Lehistan'a sefirler gönderilmiş oradaki askerî, teknik, sosyo-kültürel gelişmeler yakından takip edilerek büyük bir imar faaliyetine girişilmiştir. Kâğıthâne Deresi ıslah edilerek dere boyunca inşa edilen köşkler ve diğer yapılarla (Kasr-ı Neşât, Cedvel-i Sîm, Hurrem-âbâd, Çeşme-i Nûr, Kasr-ı Hümâyûn) İstanbul'da muazzam bir iklim oluşmaya başlar. Sadâbâd'da<sup>66</sup> düzenlenen eğlenceler<sup>67</sup>, saray bahçeleri başta olmak üzere her yanı dolduran lâleler, davetler ve ziyafetlerle İstanbul deyim yerindeyse huzuz ve ezvâka gark olmuştur. Bununla birlikte bilim ve kültür faaliyetlerinde de önemli gelişmeler olmuş, İbrahim Müteferrika tarafından ilk matbaa kurulmuştur. Ve bu devrin bilim ve kültür tarihimiz açısından belki de en önemli olayı budur denilebilir. "*Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin oğlu Mehmed Said Efendi, Paris'de görüp incelediği basımevlerini döndüğünde İstanbul'da da kurmak için uzun süredir bir basımevi kurup çalıştırmak uğruna çaba gösteren İbrahim Müteferrika ile görüşmüştür... Said Efendi, İbrahim Müteferrika ile birlikte hazırlıklara girişmiş, padişahın izni ve şeyhülislâmın fetvası da alınarak 1724 yılında İstanbul'da ilk Türk basımevi kurulmuştur.*"<sup>68</sup> Sadrazam İbrahim Paşa da bu tür ilim faaliyetlerine önem vermiş, Arapça ve Farsçadan çeşitli eserlerin çevirisini yaptırabilmek amacıyla tercüme heyeti oluşturmuş -Nedim de bu heyetin içerisinde-

<sup>66</sup> "Sa'd-âbâd: Sultân Ahmed-i Sâlis zamânında Kâğıdhâne'de inşâ olunan kasrın ismi. Kâğıdhâne'nin i'mârına bi'z-zât İbrâhim Paşa nezâret etmişdi. İnşaat o derece sür'atle icrâ olunmuşdu ki 'ameleler Ramazân'da ve bayrâmda bile ta'til etmemişlerdi. İbrâhim Paşa evvelâ Kâğıdhâne'deki nehr-i kebîrin mecrâsını değışdirtmiş, Humbarahâne'den sekiz yüz zirâ' mesâfe üzerine iki taraflı mermer rıhtımlarla müzeyyen bir mecrâ kazdırmışdı. Sonra iki mecrânın kenârına, otuz sütûn üzerine, muhteşem bir kasr-ı humâyûn inşâ olunmuşdu. Kasrın önünde gâyet cesîm bir havuzla çağlayanlar, ağzından sular akan ejderhâlar, yekpâre mermerlerden havuzlar ve fiskiyeler vücûda getirilmişdi. İbrâhim Paşa Kasrı bu sûretle tezyîn edildiği gibi Baruthâne'ye kadar bütün sâhilde rıhtımlar inşâ etdirmiş, üzerine gâyet zarîf kasırlar ve hamâmlar yapdırmıştı..." (Halil Nihad Boztepe, **Nedim Divanı**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s.297.)

<sup>67</sup> Hubanname-Zenanname'de yer alan bir minyatürde Kâğıthane'de Sa'dâbâd Sarayı ve kırdâ eğlenen kadınların tasviri ile XVIII. yüzyılda L'Espinasse'in çizgileriyle bir Sa'dâbâd tasviri için bk. **EK 1 ve EK 2.**

<sup>68</sup> **Büyük Türk Klâsikleri**, "XVIII. Yüzyıl Dîvân Edebiyatına Toplu Bakış", C.6, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1987, s.195.



ve ilk Türkçe kitap matbaada basılmıştır. Matbaada basılan ilk kitap Vankulu Lügati'dir (1729). Bu yıldan 1742 yılına kadar tarih, coğrafya, seyahat, sözlük, gramer alanlarında 17 kitap basılarak ilim ve kültür hayatının hizmetine sunulmuştur. Buna karşılık dinî kitapların bir “gavur icadı” olan matbaada basılmasına cevaz verilmemiştir.

XVIII. yüzyılda Osmanlı Devleti siyasi gücünü büyük ölçüde kaybetmesine ve ülkede iktisadi birtakım sıkıntılar baş göstermesine karşılık ilim ve kültür hayatında herhangi bir aksaklık yaşanmamıştır. Bunda şiire, sanata, edebiyata, tarihe kısacası ilim ve kültüre önem veren devlet adamlarının daimî destekleri kuşkusuz büyük rol oynamıştır. Yüzyılın başında Sultan III. Ahmed'den başlayarak aynı yüzyılın sonunda tahtta olan III. Selim'e gelinceye kadarki tüm padişahlar söz konusu ilim ve kültür hayatını desteklemiştir. Bu sayede başka pek çok şair ve sanatçının yanında yalnızca XVIII. yüzyılın değil, belki de Klasik Türk Edebiyatı'nın şahikası sayılabilecek iki büyük isim tarihe damgasını vurmuştur. Bunlar hiç kuşkusuz yüzyılın başında yetişen ve “nâ-refte râh” açtığı pek çok kaynakta zikredilen Nedim ile yüzyılın sonunda yetişen ve gerek tasavvufî şiirleriyle gerek hayâl ve imajlarıyla çok derin bir dünya görüşünün, sanat anlayışının kapılarını açan Klasik Şiir'in son kuğusu Şeyh Gâlib'dir.

1718-1730 yılları arasındaki on iki yıllık bir sulh dönemini kapsayan ve büyük önem verilen lale yetiştiriciliğinden ötürü sonradan Lâle Devri olarak adlandırılan bu dönem, Osmanlı tarihinde kendisine hususi bir yer edinmiş ve XVIII. yüzyıl neredeyse bu birkaç yılın ziyasında boğulmuş; bütün bir yüzyıl onun gölgesinde kuytulanmıştır. Esasen XVIII. yüzyıldan önce çok daha parlak dönemler geçirmiş olan Devlet-i Âl-i Osmân bu dönemleri de yas tutarak değil; ihtişamına, gücüne ve şaşaasına layık surette eğlenerek geçirmiştir. Bir başka ifadeyle eğlence, huzur ve refah daha önceki dönemlerin de bir özelliğidir. Peki, öyleyse neden XVIII. yüzyıl denilince akla hemen bir ayş ve işret dönemi gelmektedir? Ya da bu yüzyılı bir zevk ve eğlence dönemi olarak zihinlerimize kazıyan şey nedir? Şuuraltımızda “Lâle Devri” adlandırmasının bizi koşar adımlarla götürdüğü o eğlence dünyasının kapısını açan anahtar nedir veya kimdir? Bu soruların cevabını bir tarihçi değil; fakat edebiyatçı olup aynı zamanda müthiş bir tarihî hafızaya ve ufka sahip olan Yahya Kemal veriyor. Ve şöyle diyor: “*Bir devri gözlerimize böyle gösteren yalnız bir şairin şiiridir. Bilirim ki bu iddiâyı kabûl etmekte birçok zevk sâhipleri tereddüd ederler. Nedim hazfedilince İbrahim Paşa sadâreti yüzde doksan söner, Seyyid Vehbî, Sâmî gibi şâirlerin dîvanlarından pek soluk görünür. Hele Râşid gibi vak'anüvislerinin yazılarından tamâmiyle anlaşılır ki Türklük*

*rehâvet devrindedir.*"<sup>69</sup> Şu bir hakikattir ki Lâle Devri ve İbrahim Paşa'nın sadâretini biz bugün Nedim Divanı'nın arkasından, onun şiirleriyle görmekte ve okumaktayız.

Halil Nihad Boztepe'nin Nedim Divanı baskısının başına aldığı M. Fuad Köprülü'nün "Nedim'in Şiirleri" başlıklı yazısında Köprülü de aynı şeyi söyler: "*Hayât dâ'imâ basitleşdirici ve terkîbci olduğu için zevk ve san'at âleminde zamân kuvvetli bir süzgeçe benzer: Mu'ayyen devirlerde mu'ayyen zevklerin ortaya atıldığı, canlandırdığı, hattâ büyük kıymet verdiği birçok mahsûller süzüle süzüle yukarı tabakalarda unutulur; ve nihâyet her devirden yâdigâr olarak birkaç kuvvetli katre kalır ki, milli zevkin taktir ettiği bu katrelerde o devrin dehâsı yaşar. İşte Lâle Devri için de böyle oldu. Şimdi 'Lâle Devri' denince mutlaka 'Sa'd-âbâd'ı, 'Sa'd-âbâd'ı hâtırlayınca da ister istemez 'Nedim'i düşünüyoruz. Çünkü Lâle Devri ve Sa'd-âbâd, Nedim'in divanında taktîr edilmiş gibidir.*"<sup>70</sup>

## 1.2. Hayatı (Yetiştığı Ortam, Aldığı Eğitim)\*

Asıl adı Ahmed olan Nedim, İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi hakkında elde kesin bilgiler bulunmamakla birlikte 1681 yılında doğduğu tahmin edilmektedir.<sup>71</sup> Annesi Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi ailesinden Saliha Hatun, babası Kadı Mehmed Efendi ise Sultan İbrahim devri kazaskerlerinden "mülakkap"

<sup>69</sup> Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2010, s.187.

<sup>70</sup> Fuad Köprülü, "Nedim'in Şiirleri", **Nedim Divanı** (haz. Halil Nihad Boztepe), İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s.9.

\* Bu bahsin hazırlanmasında şu kaynaklardan istifade edilmiştir:

Ali Cevad, **Memâlik-i Osmâniyye'nin Tarih ve Coğrafya Lügati**, İstanbul 1217.

Abdülhalîm Memdûh, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, 1303.

Ebuzziyâ Tevfîk, **Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, İstanbul 1308.

Mehmed Celal, **Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri**, İstanbul 1312.

Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328.

Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335.

Ahmet Hamdi, **Eş'âr-ı Nedim**, Nefaset Matbaası, İstanbul 1920.

Ali Canib, **Nedim'in Hayatı ve Mu'âsırlarının Telakkileriyle Yaşadığı Devirde Edebî Mevki'i**, Türkiyât Mecmû'ası, C.I, 1925.

Hasibe Mazıoğlu, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

Nihad Sâmî Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.II, MEB Yayınları, İstanbul 2001.

Cevdet Kudret, **Divan Şiirinde Üç Büyükler 3, Nedim**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003.

Abdülbâki Gölpınarlı, **Nedim Divanı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004.

Muhsin Macit, **Nedim Hayatı, Eserleri ve Sanatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

<sup>71</sup> Nedim'in doğum tarihi hakkında kaynaklarda değişik bilgiler mevcuttur. Ebuzziyâ Tevfîk Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye'de Nedim'in 1092-1143 yılları arasında yaşadığını söylerken -buna göre Nedim 1681 yılında doğmuştur- Şahabeddin Süleyman'ın Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye isimli eserinde şöyle bir bilgi yer almaktadır: "*Nedim 1100'de İstanbul'da tevellüd etmiştir.*" (s.193). Yine Muhyiddin Yeni Edebiyat'ta: "*Asıl ismi Ahmed olup bir nâm-ı müste'âr taşıyan Nedim 1100 tarihinde İstanbul'da tevellüd etmiştir.*" (s.106) der. Bu tarih ise yaklaşık olarak miladi 1688/1689 yıllarına tekabül etmektedir.

diye geçen Muslihüddin oğlu Merzifonlu Mustafa'nın oğludur.<sup>72</sup> Dolayısıyla Ahmet Hamdi'nin "Eş'âr-ı Nedim" adlı çalışmasında bahsettiği üzere "*Nedim, İstanbullu iki kazaskerzâdenin teşkil ettiği bir aileden, yine İstanbul'da dünyaya gelmiştir.*"<sup>73</sup> Hem anne ve hem de baba tarafından aydın bir ailede yetişen Nedim iyi bir eğitim görmüş, devrinin gerekli ilimlerini tahsil etmiş, Arapça ve Farsça'yı öğrenmiştir. Medrese tahsilinden sonra Şeyhülislâm Ebezâde Abdullah Efendi'nin de bulunduğu bir sınavı geçerek müderrislik mesleğinin ilk kademesi olan haric medresesi müderrisliğini elde etmiştir. İbrahim Paşa'nın sadaretiyle birlikte daimî bir hami edinen Nedim, artık saraya yakın gözde bir isimdir. İbrahim Paşa'nın teveccühünü kazanan Nedim, önce Ramazan aylarında verilen tefsir derslerine kârî (okuyucu) olarak katılmış daha sonra ise mesleğinde çabucak ilerlemiştir. Mahmud Paşa Mahkemesi naipliğine<sup>74</sup> getirilmiş, sonra da sırasıyla Molla Kırımî (17 Temmuz 1727), Sâdî Efendi (4 Mayıs 1728), Nişancı Paşa-yı Atik (19 Eylül 1728), Sahn-ı Seman (Ocak/Şubat 1730) ve Sekban Ali Paşa Medreselerinde (Ekim 1730) müderrislik görevini ifa etmiştir.<sup>75</sup> Nedim ayrıca Sadrazam İbrahim Paşa'nın hususi kitaplığına "hâfız-ı kütüb" tayin edilmiştir. Nedim bu göreve getirilmekten duyduğu mutluluğu her fırsatta gerçekleştirdiği üzere yine manzum olarak ifade etmiştir.<sup>76</sup>

İhsân edüp kerem buyurup himmet eyleyüp  
Lûtf etdi bendesine kütüb-hâne hidmetin (k.1/4)

Nedim esasen büyük bir iştihakla bu görevin hasretini çektiğini,

Ol hidmet-i celîlin efendim Hudâ bilir  
Çokdan çekerdî hâtır-ı âzâde hasretin (k.1/5)

bir iki defa bu durumu paşaya arz etmeye niyetlendiğini,

<sup>72</sup> Ahmet Refik, "Âlimler ve San'atkârlar" adlı eserinin ilgili bahsinde Nedim'in seçeresini vermiştir.\* Buna göre Nedim'in soyu Fatih devrine kadar takip edilebilmektedir. (Ahmet Refik, **Âlimler ve San'atkârlar**, Orhâniye Matbaası, İstanbul 1924, s.279.) Nedim de Sultan III. Ahmed'e sunduğu bir kasidede ecdâdının Fatih Sultan Mehmed'den bu yana devlet hizmetinde bulunmasından iftihar eder:

Fahr iken ecdâdîma ol âstânın hidmeti  
Hazret-i Sultân Ebü'l-fethin zamânından beri (K.5/44)

\* Aynı şecere Halil Nihad Boztepe'nin eski harflerle baskıya hazırladığı matbu Nedim Divanı'nın başında da yer almaktadır. bk. **EK 3**.

<sup>73</sup> Ahmet Hamdi, **Eş'âr-ı Nedim**, Nefaset Matbaası, İstanbul 1920, s.4.

<sup>74</sup> Ahmet Hamdi, Nedim'i, mahkemelerin dar ve mukassî odalarından, halkın mütemâdî şikâyetlerini, bitmez tükenmez dertlerini, muzdarip bir ruhla dinlemekten Şehit Ali Paşa'nın kurtardığını söyler. bk. Ahmet Hamdi, **age.**, s.4.

<sup>75</sup> Sadık Erdem, **Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1994, s.276.

<sup>76</sup> Nedim Divanı'nda yer alan "Medhiyye-i Sadr-ı A'zam İbrâhîm Paşa Der Zımn-ı Hâfız-ı Kütüb-şoden-i Kütüb-hâne" başlıklı kıt'a, Nedim'in bu göreve getirilmesinden duyduğu memnuniyetin ve şükranın ifadesidir.

Allah bilir ki etmiş idim hâk-i pâyine  
Bir iki def'a arz-ı merâm etme niyyetin (k.1/10)

ancak “Nedim de küstah imiş, sıkıntı vermeye başladı” denmesinden çekindiği için

Lâkin yine te'eddüb ederdim ki denmeye  
Küstâh imiş Nedîm ki artırdı sıkletin (k.1/11)

bu hâlini paşaya arz edemediğini söylüyor. Müjdeli haberi alınca da paşanın kerem ve kerâmetini anladığını belirtiyor:

Vaktâ ki erdi gûşuma bu müjde eyledim  
İmzâ efendimin keremin hem kerâmetin (k.1/12)

1730'da patlak veren Patrona Halil İsyanı<sup>77</sup> ile Damat İbrahim Paşa idam edilmiş, Sultan III. Ahmed tahttan indirilerek tahta I. Mahmud getirilmiştir. Nedim de bu isyan sırasında ölmüştür. Şahabeddin Süleyman: “*Nedim'in kırk dört yaşında, daha pek çok şeyler va'd ederken vefât etmesi hakikaten te'essüfe şâyân şeylerdendir.*”<sup>78</sup> der. Onun bu ifadesi hem şairlik yönünün, sanatçı kişiliğinin önemini vurgulaması hem de Nedim'in ölüm tarihi hakkında bir fikir vermesi bakımından önemlidir. Zira Nedim'in nasıl öldüğü ve ölüm tarihi hakkında kaynaklarda farklı görüşler vardır. Buna göre;

1. Ramiz tezkiresinde, Sadrazam İbrahim Paşa ve Mehmet Kethüda'ya yakınlığı bulunan zevâtın türlü sıkıntılara ve felaketlere uğramasından ötürü aynı akibete uğramaktan korkan Nedim “giritfar olduğu illet-i vâhimedden (vehim hastalığından) tahlîs-i cân edemeyip (canını kurtaramayıp)” vefat ettiği kayıtlıdır.
2. Diğer bir görüşe göre ise Nedim isyan sırasında isyancıların tıpkı dedesi Mülakkap Mustafa Efendi<sup>79</sup>'yi öldürdükleri gibi kendisini de öldürmelerinden korktuğu için damdan dama atlarken düşüp vefat etmiştir.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Jean Baptiste Van Mour'un tarihte “Patrona Halil İsyanı” olarak bilinen ve bir patrona levendi olması nedeniyle bu adla anılan Anavut Halil ile isyanın başını çeken Manav Muslu ve Kahveci Ali'yi gösteren resim için bk. **EK 4**.

<sup>78</sup> Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.197.

<sup>79</sup> Mustafa bin Müslühüddin Efendi, Sultan İbrahim Devri kazaskerlerinden olup, bazı kötü alışkanlıkları yüzünden gerek ulemâ gerek halk tarafından pek sevilmemiş, kendisine kötü lâkaplar takılmış ve bu nedenle de Mülakkap Mustafa Efendi diye tanınmıştır. Linç edilerek öldürülmüştür. Edebiyat araştırmacıları Nedim'in isyan sırasında damdan dama atlayarak kaçmasında dedesinin bu kötü akıbetinin de tesiri olduğu görüşündedirler.

<sup>80</sup> Ebuzziya Tevfik'in **Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**'sinde şu bilgiler yer almaktadır: “*Vezîr-i müşârü'n-ileyhün yevm-i i'dâmında ki 1143 senesinde; firar maksadıyla tamdan tama atlarken düşüp vefât etmiştir. Vefâtında elli bir yaşında idi.*” (s.40). Şahabeddin Süleyman **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**'de nispeten farklı bir bilgiye yer vermiştir: “*Nedim 1144'de vukû'a gelen isyân esnâsında damdan dama kaçarken düşerek vefat etmiştir.*” dedikten sonra “*Mösyö Fazi kaçarken damdan denize*

3. Sonuncu görüşe göre ise fazla içki içtiği, hatta afyon kullandığı için irtiaş illetine (titreme hastalığı) tutularak vefat etmiştir.<sup>81</sup>

Nedim'in terekesine ait karar suretinden anlaşıldığına göre Nedim, İstanbul Beşiktaş'ta, Beşiktaş'tan Ortaköy'e giden yol üzerindeki Tekerlek Mustafa Çelebi Mahallesi'nde mukim olmuş<sup>82</sup>; yine aynı mahalleden olan Hacı Mustafa oğlu İbrahim Çelebi (İbrahim Çelebi bin Elhâc Mustafa)'nin kızı Ümmü Gülsüm ile evlenmiş ve bu evlenmeden Lebâbe<sup>83</sup> isminde bir kızı olmuştur. Nedim'in ölümü üzerine de Lebâbe'ye İbrahim Çelebi vâsi tayin edilmiştir. Kaynaklarda şair Nedim'in Rukiye, Hamide ve Ayşe isimli üç kız kardeşinin olduğu kayıtlıdır.

Nedim'in mezarı Üsküdar'daki Karacaahmet Mezarlığı'nın Miskinler kısmındadır.<sup>84</sup> Eski kaynaklarda yer alan bu bilgiye göre Miskinler kısmı çok geniş bir sahayı teşmil ettiğinden Abdülbâkî Gölpinarlı bir tashihte bulunma gereği duymuştur: “Şimdi burası, Tunusbağı denen mezarlık kısmından biraz aşağıda ve Miskinler'den bir hayli yukarıdaysa da o zamanlar, Miskinler kısmının bu sahayı da şamil olduğu anlaşılıyor.”<sup>85</sup> Ali Cevad ise Nedim'in kabri hakkında şu bilgiyi nakleder: “Üsküdar'da Kuşbağı Kabristanı'nda medfûndur.”<sup>86</sup>

Nedimle ilgili olarak zihinleri karıştıran bir diğer husus, onun mezar taşının Hamzavî tarikati mensuplarında olduğu gibi “bî-ser ü pâ” oluşudur. Abdülbâkî Gölpinarlı Nedim'in mezar taşından hareketle onun Hamzavîliğe intisap ettiğini ileri sürmekte ve Nedim gibi şuh ve zevkperest bir şairin Hamzavî oluşunu, Hamzavîler

---

*düşerek vefat etmişdi diyor.*” (s.193) şeklinde edebiyat tarihlerinde rastlamadığımız bir bilgi sunmuştur. Abdülhalîm Memdûh ise **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**'de Nedim'in nasıl öldüğü şeklinde bir bilgi vermeyip bu hususta: “*Vefâtü 1143 sene-i hicriyyesine müsâdifdir.*” (s.49) demekle iktifâ etmiştir. Mehmed Celâl, **Osmanlı Edebiyatı Nümüneleri**'nde: “*Müşarü'n-ileyh, bin yüz kırk üç sene-i hicriyyesinde, damdan düşerek müte'essiren vefât eylemişdir.*” (s.573) demek suretiyle ölüm tarihi hususunda Ebuzyiya Tefkîk ve Abdülhalîm Memdûh'u doğrular. Muhyiddin, **Yeni Edebiyat** isimli eserinde: “*1144 ihtilâli esnâsında vefat etmiştir.*” (s.106) diyor.

<sup>81</sup> Şevket Kutkan: “*Nedim'in içkiden titreme illetine tutulduğunu Nuhbet-ül-âsâr adlı eserinde nakleden Kemiksizzade Safvet Efendi'yi şairin şu beyti doğrulamaktadır.*” der ve şairin aşağıdaki beytini nakleder:

Aceb mi el ayak tutmazsa rindân-ı kadeh-keşde  
Teb-i endûh-ı hecr ol nâ-tüvânı çok zaman tutmuş (G.53/5)

bk. Şevket Kutkan, **Nedim Divânı'ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1981, s.V.

<sup>82</sup> Şairin Divan'ında yer alan aşağıdaki mısralar bu bilgiyle örtüşmektedir:

Münâsibdir sana ey tîfl-î nâzım hüccetin al gel  
Beşiktaşa yakın bir hâne-i vîrânımız vardır (G.26/3)

ve

Geçersen semtimizden yolun uğrarsa *Beşiktaş*a  
Efendim gel mürüvvet kıl senindir bende vü hâne (M.38/IV)

<sup>83</sup> Bazı kaynaklarda “Rebâbe” diye geçmektedir.

<sup>84</sup> Nedim'in mezarı için bk. **EK 5**.

<sup>85</sup> Abdülbâkî Gölpinarlı, **Nedim Divanı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004, s.IX.

<sup>86</sup> Ali Cevad, **Memâlik-i Osmâniyye'nin Tarih ve Coğrafya Lügati**, İstanbul 1217, s.1205.

tarafından zamanında kutup addedilen Şehit Ali Paşa etkisiyle izah etmektedir: “*Gerek İbrahim Paşa'nın, gerek Nedim'in hiçbir vakit tasavvufu benimsemiş, Hamzavîliğe tam bir imanla bağlanmış oldukları tasavvur edilemez. Bunlar, Ali Paşa'nın ikbalinde ve herhalde ona hoş görünmek için bu yola girmişler, onun şehâdetinden sonra belki de bu yolla hiç alakaları olmamıştır.*”<sup>87</sup> Aynı şekilde onun Halvetiyye'nin kollarından ve Rûşeniyye'nin şubesi olan Gülşenî tarikatine mensup olup olmadığı da kaynaklarda sorgulanan bir diğer husustur.<sup>88</sup> Nedim, Edirne'deki Gülşenî tekkesine düşürdüğü tarihte, tekkenin bütün irfan ehlinin toplandığı yer olduğunu görünce, feyiz bulma ümidiyle kendisinin de bu yere intisap ettiğini söyler:

Recâ-yi feyz ile ben de Nedîmâ intisâb etdim  
Görünce mecma'-ı ehl-i ma'ârif çün bu eyvânı (K.41/6)

Şevket Kutkan, Nedim'in bu beytini onun Gülşenî tarikatine girdiğine bir delil olarak gösterir ve ekler: “*Kalbinde gençlik ateşinin kafasında ise büyük şairlik gücünün mayalandığı bir yaşta tarikata girmesi, Nedim'in 'kalabalığa uyma' kabilinden yaptığı bir hatâdır. Genç şairin, tasavvufu ve tarikatın icaplarını 'kaal' olarak bildiği, diğer bazı şiirlerinden de anlaşılmaktadır.*”<sup>89</sup>

Bir beyitten ve hatta beyitte geçen bir kelime (intisâb)'den hareketle şairin Gülşenî tarikatına mensup olduğuna hükmetmek pek doğru olmasa gerek. Zira beyitte geçen “intisâb” kelimesi her ne kadar tarikat ve tasavvufa ait ilkeleri belirten bir sözcük olsa da bu kelimedenden hareketle Nedim'i Gülşenî saymak yanıltıcı olur. Nitekim şairin bu beytini: “Maarif ehlinin bu eyvânda toplandığını görünce feyiz kesbetmek umuduyla ben de onların arasına katıldım, o yere yöneldim veya orada bulundum” şeklinde de anlamak mümkündür. Gayet tabii tarih düşürebilmek için oraya gitmek, orada bulunmak gerekir. Dolayısıyla bir iki beyitten hareketle şairin Gülşenî tarikatına mensup olduğunu; ancak Lâle Devri'nin zevk ve safa âlemlerine katılma imkânı bulunca, şuh ve lakayd meşrebini tasavvuf yönünü geride bırakarak şairde bir bocalamaya neden olduğunu söylemek subjektif bir yaklaşım olmaktan öteye gitmez. Hele hele şaire “*İsa'yı küstürmüş, Muhammed'e yaranamamış bir mühtedi*”<sup>90</sup> nazarıyla bakmayı asla yeterli ve haklı kılmaz. Ayrıca Nedim'in Gülşenîliğe intisap edip etmemesi pek de önemli değildir; sorgulanması gereken onun Gülşenîliği benimseyip

<sup>87</sup> Abdülbâkî Gölpinarlı, **Nedim Divanı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004, s.X.

<sup>88</sup> Tasavvufî düşünce ve tarikatlar için bk. Selçuk Eraydın, **Tasavvuf ve Tarikatlar**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2008.

<sup>89</sup> Şevket Kutkan, **Nedim Divânı'ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1981, s.V-VI.

<sup>90</sup> Şevket Kutkan, **age.**, s.VI.

benimsemediği veya içselleştirip içselleştiremediğidir. En azından bu konuyla ilgili kesin bir bilgi, ne şairin divanında ne de şairle ilgili kaynaklarda mevcuttur. Buna karşılık “şûhâne” diye tabir edilen şiirler kaleme aldığı için Nedim’i tasavvufî düşünce hayatından veya bilgisinden habersiz saymak da doğru değildir.

### 1.3. Seciyesi

Pek çok kaynak, Nedim’in “şûh, çapkın, zevkperest, rind, sefih” olduğu hususunda neredeyse hemfikirdir. Bir başka ifadeyle, Nedim kaynaklarda bu şekilde tarif ve tavsif edilmektedir. Onun şiiri ise hemen her kaynakta “zevk, neşe ve coşkunluk (lirizm)” ile izah edilir. Şiirlerinden hareketle bir sanatçının mizacını, psikolojisini izaha çalışmak yahut bunun tersi bir yönde, sanatçının biyografisinden hareketle şiirlerini açıklama gayreti içerisine girmek oldukça sakıncalı neticeler doğurabilir.

Şairin şiirlerinden hareketle yapılan tüm bu tarifler izaha muhtaçtır. Nedim’in kaynaklarda bu şekilde değerlendirilmesine neden olan şey onun aşağıdaki bazı beyitleridir:

Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedîm  
İşret tabi‘atımca tarab meşrebimcedir (G.13/5)

*(Şarap meclisinden vazgeçemem doğrusu Nedim, içki tabiatımca eğlence meşrebimcedir.)*

Destide duhter-i rez destde duht-ı merdüm  
Kime el verdi felek böyle beğim dünyâda (G.129/3)

*(Testide şarap, elinde [yanında] sevgili, felek bu dünyada kime böyle imkân sundu beyim!)*

Destîde kadehde doyamam görmeğe bârî  
Ey gevher-i şeffâf senin mahzenin olsam (G.83/4)

*(Testide, kadehte görmeye doyamam, ey billur mücevher (şarap) senin bari mahzenin olsam.)*

Pek çok kaynak bu beyti, Nedim’i içki müptelası bir şair olarak tanımlamak için şairin kendi ağzından bir delil olarak görmek ister. Bunu şairin kişiliği ile alakalı ve bizatihi şair tarafından sunulan bir bilgi olarak farzetsek dahi beytin estetik yönünün dimağda uyandırdığı zevk, bu farazi bilgiden onlarca kat daha güzeldir.

Şair şarap ile bütünleşme arzusunu, onun mahzeni olma isteğiyle dile getiriyor. Bu istek şaraba kanmayı, kendi varlığının şarabın özünde yeniden varlık bularak aynı hâlette olmayı ifade eder. Bu şiirde şarabın bir cevher, kırmızı renkli bir yakut olduğu

pek çok şair tarafından işlenmiştir. Ancak şarabın şeffaf bir mücevher gibi düşünülmesi, kadeh içerisinde ateş gibi parlayan şarabın keyfiyeti, billur oluşuyla alakalıdır. Şeffâf kelimesinin lugat manası: “saydam, içinden, bakışın ve ışığın geçmesine mani olmayan cisim”dir. Şeffaf olan şey zikredildiği üzere içinden bakışın veya ışığın geçmesine mani olmaz; ancak Nedim yalnızca bakışını onun içerisinden geçirmekle (ona bakmakla) iktifa etmiyor, varlığını da onun içerisinden geçiriyor. Bir başka beyit:

Beççe-i muğ cûş-ı mey mâhiyyetin olmuş senin  
Sen mey olmuşsun tarab hâsiyyetin olmuş senin (G.72/1)

*(Meyhaneci çırağı ve şarabın coşkunu senin [varlığının] özü olmuş; sen şarap olmuşsun eğlence senin özelliğın olmuş.)*

Sâkî duracak zaman degildir  
Fevt etmiyelim dem-i şebâbı

Bir hâlete koy beni ki olsun  
Dûşumdaki sof dahı şarâbî (k.83)

*(Ey sâkî! Duracak zaman degildir, gençlik zamanını kaçırmayalım [boşa geçirmeyelim]; öyle bir hâle koy ki beni, omzumdaki yün elbise dahi şarabî olsun.)*

Zâhid ölür gider gam-ı havz-ı behiştten  
Biz bir kadeh şarâb ile def-i gam eyleriz (G.49/4)

*(Zahit, cennet havuzunun gamıyla ölür gider, biz bir kadeh şarap ile gamımızı def eyleriz.)*

İşte subh oldu aman mestânesin kâfir yeter  
Ba‘d-ezin bir lahza meyl-i câme-hâb etmez misin (G.73/5)

*(İşte sabah oldu aman sarhoşsun kâfir yeter! Bundan sonra bir an olsun yatağa [uyumaya] meyletmez misin?)*

Seninle terk-i riyâ denli güçdür ey vâ‘iz  
Şarâba tevbe Nedîm-i günâhkâre göre (G.121/7)

*(Ey vâiz! Günahkâr Nedim’in şaraba tövbe etmesi, senin riyayı terk etmen kadar güçtür.)*

Neler çeker ramazân içre ‘ıyde dek göresin  
Nedîm terk-i mey-i hoş-güvâr edinceye dek (G.62/5)

*(Ramazan’da Nedim, bayrama dek hoş içimli şarabı terk edinceye kadar neler çeker bir gör.)*

Niyâz u nâz u nûş u bahş u ibrâm-ı kenâr u bûs  
Bu gün meclisde zevkın böyle tûfan olduğun gördük (G.58/5)



*(Yalvarma, naz, içme, sunma, öpmeye ve kucaklamaya zorlama [bunların hepsi vardı]. Bugün mecliste zevkin böyle coştuğunu gördük.)*

Nedim ise bir beytinde hem şairliği ve hem de mizacını şöyle ifade eder:

Nazm-ı terinde böyle güşâyiş nedir Nedîm  
Tab‘ın senin muhibb-i nesîm-i seher midir (G.35/5)

*(Ey Nedim! Senin taze nazmındaki bu ferahlık nedir? Senin yaratılışın seher yelinin muhibbi midir?)*

Yani Nedim’in nazmı tazedir, yenidir ve gönle ferahlık verir; mizacı ise seher yeli gibi hoş ve latiftir.

Divan şairleri ortak bir sanat ve kültür ağacından meyveler sunan kimselerdir. Her şair, o ağacın gölgesinde biraz dinlenerek soluklanmak isteyen yolculara meyveler sunar. Ancak her birinin sunduğu meyve ve bu meyvelerin lezzeti birbirinden farklıdır. Her yolcu o meyvelerden damak tadına göre hissedar olur. Bu nasiplenmeden kimisinin dimağında kekremsi, kimisinde ekşi, kimisinde de tatlı bir lezzet kalır; ancak hepsinin beslendiği kaynak aynıdır. Çünkü her meyve aynı ağaçtan beslenerek olgunlaşır. Bu bakımdan her ne kadar tatları birbirinden farklı olsa da onları besleyen damarlar ortak bir kökten neşet ettiği için birbirinden tamamen ayrı değildirler.

Bu nedenle, ne bu farklı lezzetlerin tadına vararak onları köklerinden apayrı bir lezzet olarak tanımlamak ve ne de aynı kökten neşet ettiği için hepsini aynı görerek lezzetlerinin farkına varmamak doğru olur. Daha önce de zikrettiğimiz üzere, hepsi gelenekten beslenen bu şairler zaman zaman şahsi seslerini de yükseltmişlerdir. Ancak bu, büsbütün gelenekten koştukları anlamına da gelmez. Bunlar daimî süreklilik içindeki anlık sıçramalar şeklindedir. Ancak kimilerinde bu sıçramanın sayısı ve süresi diğerlerine nispetle daha fazla olur. Nedim gibi... İşte o zaman da alışkanlığı kıran bu durum dikkat nazarlarını celbeder. Nedim’in sanatının gelenek içerisindeki serüveni bundan başka bir şey değildir.

#### 1.4. Sanatı

Nedim, köklü bir mazisi olan klasik Türk şiiri geleneği içerisinde kimi yönleriyle özgün bir sanat anlayışına sahip üslup sahibi bir şairdir.<sup>91</sup> Onun üslup sahibi bir şair olması ve bütün bir edebiyat tarihimizde haklı bir yer edinmesinde, almış olduğu eğitim, şahsi dehası, istidadı, devlet erkânından destekler görmesi, yetiştiği ortam vs. gibi çeşitli unsurların yanında, asırlar boyunca işlenerek rafine hale gelen geleneksel şiirin çok derinlikli, işlenmiş ve billur bir sanat anlayışını ona sunması da büyük önem arz etmektedir. Aynı şey asrın sonunda yetişen Şeyh Gâlib (1757-1799) için de geçerlidir.

Yaşadığı yüzyıl itibariyle kendi geleneğini sağlam bir biçimde tesis etmiş bir edebî ortamda şiir yazmanın, hem olumlu hem de olumsuz yönleri vardır. Olumlu yönü; asırlarca işlene işlene rafine hâle gelmiş, estetik açıdan kemale ermiş bir edebiyatın yahut geleneğin tecrübesinden yararlanmak, bu hazır sermayeyi kullanmak isteyen ve bu konuda istidadı olan bir sanatçıya geniş imkânlar tanıyacaktır kuşkusuz. Nedim de bu tecrübeden en iyi şekilde istifade etmeyi bilmiştir. Olumsuz yönü ise, klasikleşen ve köklü geleneği olan böyle bir sanat ortamında tekrara düşmeden, özgün olanı yakalamanın ve kalıcılığı sağlamanın oldukça güç olmasıdır. Ve Nedim bu olumsuz yönden de uzak kalabilmeyi büyük ölçüde başarabilmiş; asırları aşan renkli sesi, bu geleneğe damgasını vurarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Mehmet Rif'at, şairliğin iki koşulu olduğunu belirtir: “...Şair, bir yandan şiirle ilgili bilgi birikimini (şairin ansiklopedisi'dir bu), şiirin var olan bütün kodlarını, kendi kendini eğiterek ya da bir usta tarafından eğitilerek edinecek, öte yandan da edindiği bu şiir kodlarına, şair ansiklopedisi'ne bir yenilik getirecek. Bu yenilik de beğeni düzeyinde olacak. Şair olabilmenin bu bağlamda iki koşulu var:

1. Daha önce yaşanmış şiirsel kültür kodlarını edinmek: İşte ben buna şairin ansiklopedisi'ni edinmek (dolaylı ya da dolaysız yoldan) diyorum;

2. Edinilen bu şiirsel kültür kodlarını haz verici bir 'yenilik'le geliştirmek.”<sup>92</sup>

Nedim'in en büyük başarısı da bütün bu şiirsel kültür kodlarını edinerek, edindiği bu kodları estetik bir haz uyandıracak şekilde geliştirmesi; zamanını bütün

<sup>91</sup> Her sanatçının kendine özgü bir üslubunun olduğu muhakkaktır. Ancak burada “üslup sahibi olmak” ile kastedilen şey sanatçı kişiliğinin sanat eserinde temeyyüz etmesi; örneğin duyulan bir musiki nağmesinin yahut okunan bir şiirin kime ait olduğunu bilmesek bile onların bizde uyandırdığı tahassüsâtın saikiyle müellifini tanımaktır.

<sup>92</sup> Mehmet Rif'at, “Gösterge Avcıları I: Şiiri Okuyan Şairler”, **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996, s.200.

incelikleriyle yaşaması ve yaşatması olmuştur. Şahabeddin Süleyman bu hususta şöyle der: “*Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye’de Nedim kadar zamanının ruhunu mass etmiş, nakl ve ifade eylemiş hiçbir şahsa tesadüf etmiyoruz. Fuzûlî ruhunu, ruhunun âlâm ve ıztırabını, Rûhî-i Bağdâdî cem’iyyetin hey’et-i ‘umûmiyyesini tedkîk eylemiş, fakat Nedim zamanını yaşamış, yaşatmıştır.*”<sup>93</sup>

Nedim de tıpkı diğer divan şairleri gibi bu edebiyatın ortak malzemesini kullanarak kasideler, gazeller, kıt‘alar, şarkılar ve diğer nazım şekilleriyle şiirler yazmıştır. Tıpkı diğer şairler gibi hayal denizine dalarak mana incileri toplamış, güzel olanı ve güzelleri tarif ve tasvir için eslafın kullandığı mazmunlara yer vermiştir. “*Duygularını böylesine açık ve içtenlikle dile getiren şair, Divan şiirinde güzeli anlatmak için kullanılan kalıplaşmış mazmunları kullanmak zorundaydı. İşte Nedim’in ustalığı bu noktada başlar. Tıpkı çamuru yuğuran ve ona olağanüstü bir biçim veren seramikçi gibi, elindeki malzemeyi ustaca kullanır. Yeni bir mazmun, yeni bir hayal...Bunlar da önemlidir belki. Ama asıl önemli olan, onun klâsik olanı yeniden yorumlayışıdır.*”<sup>94</sup>

Nedim’in edebiyatımızda hususi bir yer edinmesinde, şahsi üslubu kadar şiir epistemolojisi ve teamüller açısından birtakım değişikliklerde bulunmuş olması da etkili olmuştur. Bu durum ona edebiyat tarihimizde bir “yenilikçi” kimliği kazandırmıştır. Örneğin, pek çok vesileyle pek çok kasideler yazmış olan Nedim’in divanında tevhid ve münacata rastlanmaz. Muhsin Macit baskısında bulunan bir adet naat ise Abdülbâkî Gölpınarlı baskısında bulunmayıp söz konusu naatin Nedim’e ait olup olmadığı kesinlik arz etmez. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu durumdan hareketle sanatçıyı, “dinî şiirler yazmayı yaratılışına karşı samimiyetsizlik saymıştır” şeklinde bir hükümle yargılamak da doğru olmaz. Çünkü evvela dinî şiirler yazmak yahut yazmamak yaratılışla alakalı bir husus değildir. Başka bir ifadeyle Nedim’e gelinceye kadar kaleme alınmış binlerce tevhid, naat ve münacat konulu kasideyi, sanatçılar mizaçlarına uygun olduğu için yazmamışlardır. Burada belirleyici olan mizaç değil, gelenektir. Bunun dışında hayatın gerçekliği ile sanatın gerçekliği birbirinden farklıdır. Şiirlerinden hareketle kimi sanatçıyı şuh, şen, zevkperest kimisini ise mağnum, mükedder ve bağı yanık bir âşık olarak nitelemek de o sanatçının gerçek kişiliğini ortaya koymaktan uzaktır. İkinci olarak ise sanatçıların ayrılan yönlerini tespitte çalışırken onları belirli

<sup>93</sup> Şahabeddin Süleymân, *Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye*, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.189.

<sup>94</sup> Atilla Özkırımlı, *Nedim*, Toker Yayınları, İstanbul 1998, s.18.

kalıplara sokmak, kategorize etmek doğru değildir. Süleyman Nazif'e göre, sanatçıların gerçek sanatçı kişiliklerinin yanında bir de kendi mizaçlarına muvafık buldukları bir huy vardır. Onun bu bahis hakkında zikrettiği görüşler dikkate şayandır: “*Yaradılıştan gamlı değilken, hazin sözlerden san'at bakımından zevk alan ne kadar şen huylu kimseler gördüm... Zât-ı üstadânesini idrâk etmek ve yakından tanımakla mübahi bulunduğumuz Şair-i Âzam'ımız bile 'Makber' mukaddimesinde 'Kederimin artması için sevinmek isterim' diyor.*”<sup>95</sup>

Ziya Avşar, Nedim'i bir başka yönüyle irdelediği yazısında şen, şuh ve coşkun bir şair olarak nitelendirilen sanatçının bu hayat dolu imajını, hüznünü ve kederini gizlemede bir perde olarak kullandığını ifade eder: “*Geldiğimiz noktada karşılaştığımız bu acı gülüş bize, ustaca gizlenmiş bir hüznün içinde yaşayan şairin şiirlerini, hayat ve sanatını örtme aracı olarak kullandığını kendisinin ise perdenin arkasında derin bir özleyişle geçip gittiğini gösterir.*”<sup>96</sup>

Kanaatimizce Nedim hakkında birbirine zıt bir biçimde çizilen her iki portre de sanatçının dünya görüşünden, hayat algısından ziyade bu portreyi çizenlerin Nedim'i algılayış biçimini yansıtmaktadır. Zira her iki portrede de -sanatçıya dair eldeki bilgilerden hareket ettiğimizde- doğru çizgiler bulunmakla birlikte zaman zaman çizim, her iki tarafın da düşüncelerinin doğruluklarını delillendirme saikiyle subjektifleşmektedir. Tezin giriş kısmında belirttiğimiz objektif eleştirinin sanat eserleri için mümkün olmadığı şeklindeki düşüncemizi de hemen belirtmek gerekir. Burada vurgulamak istediğimiz şey bir sanatçının sanatını yargılamak çok kesin hükümler vermenin her zaman için doğru olmadığıdır.

Bu doğrultuda Nedim, zaman zaman hüznü zaman zaman da zevk ve neşeye yönelen; ama çoğunlukla da neşeyi terennüm eden bir kişiliğe maliktir demek yanlış olmasa gerek. Sanatçı kişiliği dedik; çünkü daha önce de zikrettiğimiz üzere, sanatçının gerçek kişiliği ile sanatçı kişiliği her zaman benzerlik arz etmez. Nedim'in gerçek kişiliği, dünya görüşü ise birkaç asırlık mesafeden ötürü bizce meçhuldür.

Nedim'in sanatını, sanatçı kişiliğini tahlil ederken onu yetiştiren devri, bu devrin siyasî ve sosyal koşullarını da iyi tetkik etmek gerekir. “*Herkes kendi ruhuyla berâber zamanını da beyân ve ifade eder.*”<sup>97</sup> diyen Şahabeddin Süleyman, “muhit”in sanatçı üzerindeki tesirini ise şu şekilde açıklar: “*Esâsen edebiyâtları tevlid eden muhîtdir.*

<sup>95</sup> Süleyman Nazif, **Mehmed Akif**, Milli Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s.18.

<sup>96</sup> Ziya Avşar, “Bir Başka Yönden Nedim”, **TÜBAR-XII/2002** Güz, s.169.

<sup>97</sup> Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.185.

*Muhîtin fikr-i şâir, muhayyile-i edeb, hassasiyyet-i muharrir üzerinde pek büyük dahl ve te'sîri vardır.*"<sup>98</sup>

Bu husus gerçekten önemlidir. Nedim belki de bir başka yüzyılda yaşamış olsaydı ve de muhiti tasavvuf veya hikemî tarzda şiirler yazmayı gerekli kılsaydı biz bugün Nedim'i tasavvuf veya hikmet vadisinde şiirler söyleyen bir şair olarak tanıyıp tanıyacaktık.

Nedim'in var olanı yeniden yorumlayışı, edebiyat tarihçilerinin de üzerinde durdukları ortak noktadır diyebiliriz. Aşağıda çeşitli kaynaklardan iktibas edilen kısa bilgiler hem bu görüşü desteklemekte ve hem de Nedim'in sanat ve sanatçı yönlerini ortaya koymaktadır.

#### **1.4.1. Edebiyat Tarihleri/Tarihçilerinin Gözüyle Nedim ve Sanatı**

**Tezkire-i Safâî:** "Asrun şu'arâsından ve ahduñ füsahâsından lâyıık-ı izz ü ikbâl bir mahdûm-ı melek-hisâldür. Eş'ârı gâyet muhayyel ve güftârı katı bî-bedeldür."<sup>99</sup>

**Tezkire-i Sâlim:** "Tahsîl-i ma'ârif-i firâvân ve tekmîl-i 'avârif ü 'irfân eyleyip rûh-ı kelâmdan zevk-ı tâmmı olan şu'arâ-yı be-nâmdandır ki gülşen-i endîşesinin her verd-i mutarrâ-yı bî-hemâli hayret-fermâ-yı belâbil-i şâhsâr-ı hayâl ve halâvet-i makâl-i kand-misâli mısru'l-belâga-i kemâlde revnak-şiken-i güftâr-ı erbâb-ı sihr-i helâldir."<sup>100</sup>

**Mehmed Celal-Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri:** "Nezâket-i ifâde, selâset-i fikr, nezâhet-i edebiyeye gibi hâssa-i celîleyi hâ'iz olan ba'zı kudemâ-yı üdebâ içinde ser-efrâz olmağa lâyıık nevâdir-i rûzgârdan biri de Nedîm'dir. Nedîm, şimdiki hayâlâtımıza, şimdiki esâlibimize muvâfik pek çok eş'âr-ı ber-güzîde bırakmış, ve bu cihetle 'ulviyyet-i şâ'irânesini bihakkın isbât eylemiştir... Nef'î'nin âheng-i selâseti, Fuzûlî'nin rikkat-i ifadesi, Şeyh Gâlib'in 'ulviyyet-i tasavvuru Nedîm'de ictimâ' etmiştir, denilebilir. Husûsiyle eş'ârında gösterdiği o parlak parlak teşbîhler o 'ulvî 'ulvî tasavvurlar -ekser- îcâddır.

<sup>98</sup> Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.185.

<sup>99</sup> Nuran Üzer Altuner, **Safâî ve Tezkiresi, İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks**, (İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1989, s.980.

<sup>100</sup> Adnan İnce, **Tezkiretü's-Şu'arâ Sâlim Efendi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2005, s.660.

Üdebâ ve şu‘arâ-yı kirâmın ‘ayflarına istinâden, ‘arz ederim ki Nedîm eger ‘asrımızda bulunmuş olaydı, yine birinciligi kendisi ihrâz eder ve bütün şâirlerimizi peyrevânından olmak hakkını muhafaza eylerdi.”<sup>101</sup>

**Abdülhalîm Memdûh-Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye:** Abdülhalîm Memdûh Nedîm için: “Şâ‘ir-i şehîrin âsârı letâfetce bugün degil hatta bir ‘asır sonra bile müsteşhedâtdan ma‘dûd olabilir derecededir.” dedikten sonra “Kudret-i fevka’l-âde-i edebiyeleri vâreste-i ta‘rîf olan ‘Ta‘lîm-i Edebiyyât’ mü‘elliği Ekrem Beg Efendi’nin Nedîm hakkında ‘Nihâl’ Mecmû‘a-i Edebiyyesinde yazdıkları mütâla‘ât-ı dakîk”i vazeder:

“Sultan Ahmed-i Sâlis ‘asrının yegâne şâ‘ir-i nüktedâni ve Dâmâd İbrahim Paşa mecâlis-i ezvâkının münferid nedîm-i ter-zebânı olan kuzâttan İstanbullu Ahmed Nedîm Efendi -ki selâmet-i tab‘ ve dikkat-i temyîz ile temâyüzüne şahid olan nezâket ve selâmet ifâdesi ve fesâhât-i üslûbu ile vâsfında:

*Nakkâd-ı edeb denilse lâyık*

olduğu gibi şûhî meşreb ve şetâret mîzâcına delâlet eden edâ-yı şîrîn ve ta‘bîrât-ı şekkerîni ile hakkında:

*Kannâd-ı edeb demek de sâdik*

görünür- müte‘ahhirîn-i şu‘arâ-yı ‘Osmâniyye’nin gerçekten mâbihi’l-iftihârî ‘addolunacak dehât-ı üdebânın birincilerindendir.”<sup>102</sup>

**Ebuzziyâ Tevfik-Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye:** “Nedîm, ‘asrında degil, milletimizde emsâli nâdir gelen ecille-i üdebâdandır. Hele eş‘ârî hüsn-i tasavvur ve letâfet-i ma‘nâ cihetleriyle ‘âdetâ i‘câz mertebesindedir.”<sup>103</sup>

**Şahabeddin Süleyman-Târih-i Edebiyyât-ı ‘Osmâniyye:** “Târih-i Edebiyyât-ı ‘Osmâniyye’de Nedîm kadar zamanının ruhunu mass etmiş, nakl ve ifade eylemiş hiçbir şahsa tesâdüf etmiyoruz. Fuzûlî rûhunu, rûhunun âlâm ve ıztırâbını, Rûhî-i Bağdâdî cem‘iyyetin hey‘et-i ‘umûmiyyesini tedkîk eylemiş, fakat Nedîm zamânını yaşamış, yaşatmıştır.”<sup>104</sup>

**Muhyiddin-Yeni Edebiyat:** “Nedîm’in rûhu -ta‘bîr câ‘iz ise- pek hassâs bir fonografdır: Ona muhîti, bulunduğu devir ne vermişse o yalnız bunu terennüm

<sup>101</sup> Mehmed Celal, **Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri**, İstanbul 1312, s.572-573.

<sup>102</sup> Abdülhalîm Memdûh, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, 1303, s.43-44.

<sup>103</sup> Ebuzziyâ Tevfik, **Nümûne-i Edebiyyât-ı ‘Osmâniyye**, Matbaa-i Ebuzziyâ, İstanbul 1308, s.39.

<sup>104</sup> Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.189.

*etmiştir.*"<sup>105</sup> Muhyiddin, bu cümlelerin devamında onun yetiştiği döneme de dikkat çeker ve şöyle der: “*Nedîm ‘Osmânî hayâtının en câlib-i dikkat devresinde yetişmiştir. Fütûhât devrinin ferdâ-yı mestîsinde İstanbul’da zevk ve safâdan başka bir şey düşünülmezken mevki’-i ikbâl Çerâğân Sarâyı’nın ilk bânîsi olan sefîh İbrâhim Paşa’ya teveccüh etmiş ve Nedîm de İbrâhim Paşa’nın bir ‘gölgesi’ olmuşdu; İbrâhim Paşa’nın ‘lâlezârında çerâğlar dolaşan’ yalısı Nedîm’in tarabgâh-ı dâ’imîsi olmuşdu. Burada öyle günler ve hattâ haftalar, aylar geçmiştir ki Nedîm şûh ve sefîh, mütemâdiyen terânesâz olmuş ve her şey, bütün dünyâ unutulurak yalnız içilmiş ve sevilmiştir!*”<sup>106</sup>

Köprülüzâde Mehmed Fuad da Nedim’in “büyük bir şair” olmasının altında zamanını başarıyla yaşatabilmesinin yattığını söyler: “*Başka dîvânlar, tezkireler, teşrifât defterleri, vak’anüvîs târihleri, sâ’ir târihî kuyûdât, ecnebi seyâhatnâmeleri bize o hayâtın -ne kadar doğru olursa olsun- dışını gösterir; onun içini ya’ni asıl hakîkatini, zevkini bize yalnız ‘Nedim’ duyurabiliyor. Ve işte ‘Nedim’ bundan dolayı ‘büyük bir şâ’ir’dir.*”<sup>107</sup>

Bütün bu görüşler, Nedim’in edebiyat tarihimizde seçkin bir yere ve diğer şairlerden farklı bir meşrebe sahip olduğunu göstermektedir. Nedim’in dilinden kendi şiirine bakacak olursak, o kasidelerinin fahriye bölümlerinde, özellikle de gazellerinin makta beyitlerinde şiir hakkındaki görüşlerini belirtmiştir.

## 1.4.2. Nedim’in Kendi Şiiri ve Şairliği Hakkındaki Değerlendirmeleri

### 1.4.2.1. Şiiri Hakkındaki Değerlendirmeleri

Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde, şairlerin şiir ve şair hakkındaki değerlendirmelerini dibâcelerden, tezkirelerden, münşeatlardan, mesnevilerdeki sebab-i telif bölümlerinden, kasidelerdeki fahriyelerden ve çoğunlukla da gazellerde şairlerin mahlaslarını kullandıkları mahlas beyitlerinden öğrenmekteyiz. Bütün bu kaynaklarda yer alan şair ve şiire ilişkin değerlendirmeler, sanatçının bizzat kendi sanatı hakkında olduğu kadar o dönemin geçerli şair ve şiir anlayışını aksettirmesi açısından da önem arz etmektedir. Çünkü bu görüş ve değerlendirmeler, bir bakıma şairin gözünden çağının sanat eleştirisini bize yansıtır. “*Eleştirinin mahiyeti, esas itibariyle, şairin, söz*

<sup>105</sup> Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335, s.106.

<sup>106</sup> Muhyiddin, **age.**, s.106.

<sup>107</sup> Fuad Köprülü, “Nedim’in Şiirleri”, **Nedim Divanı** (haz. Halil Nihad Boztepe), İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s.9.

*konusu beyitlerde kendi şiirini ve şairliğini tanıtmayı, kendi açısından bunları değerlendirmesidir. Şair için amaç budur. Ancak, sonuç olarak, bu yolla, bir bakıma bizzat şairin, bir bakıma da onun çağının, şiir, şair, sanat ve edebiyat konularındaki düşünceleri, görüşleri, eğilimleri, bilgi ve kültürleri, anlayış ve alışkanlıkları, zevk ve değer ölçüleri bir dereceye kadar ortaya çıkmış olmaktadır. Divan şairinin, yaptığı bu tanıtmaya ve değerlendirmelere için, bizzat kendisinin, ‘ta’rif, vasf, tavsîf’ gibi kelimeler kullandığını da görmekteyiz.’<sup>108</sup>*

Nedim de şair ve şiir hakkındaki görüşlerini fahriye beyitlerinde ve çoğunlukla gazellerin makta beyitlerinde dile getirir. O, her şeyden önce şiirde mana ve edanın birbirini tamamlayan iki önemli unsur olduğunu düşünür:

Edâ pâk olsa da ma’nâ yakışmaz rûşen olmazsa  
Görünmez reng-i rûy-ı duhter-i rez sâgar-ı zerden (G.95/5)

*(Edâ [ifade] güzel olsa da mana parlak olmazsa uygun olmaz; [nitekim] üzümün kızının [şarabın] yüzünün rengi altın kadehten görünmez.)*

Şairin somut bir gerçekliği mecazlı bir dille ifade ettiği bu beyitte bir bakıma poetikası gizlidir. Yani şiiri bir kadeh mazmunuyla izah edecek olursak, o kadehin dışı (şiir için eda) her ne kadar güzel, kıymetli taşlarla bezenmiş murassa bir kadeh gibi de olsa; onun içindeki şarabın (şiir için mana) rengini, güzelliğini aksettirmeyeceği için bir önemi yoktur. Dolayısıyla Nedim’e göre şiirde mana ve eda aynı güzellikte olmalıdır; eda (ifade) güzel olsa da mana parlak olmayınca etkili olmaz. Bunun dışında şairin şiirlerinde kendi şiirlerinin vasıfları ile ilgili olarak dikkat çektiği hususlar şunlardır:

**Sihir/Efsûn:** Söz konusu şiir olunca, hem bizzat şiirde hem de şiirle ilgili kaynaklarda söz-sihir ilişkisi sorgulanır. Üstelik yalnız edebî anlamda değil, dinî anlamda da bunun muhakemesi yapılır. “Bir kısım dibâcelerde çeşitli ayet ve hadislere dayanılarak şiir ve sihir konusu açıklanmaya çalışılmıştır. Bu konuyla alakalı, ‘Şüphesiz ki şiirde hikmet, sihirde beyan vardır.’ hadisinin çeşitli yorumları yapılmıştır. Bilindiği gibi sihrin bir çeşidi de ‘şiir ve güzel söz söyleme gibi insanı meftun eden hüner, sanat’ demektir. İnsanın zararına olan sihir İslam dininde yasaktır. Ancak yaratıcının Allah olduğuna

<sup>108</sup> Tunca Kortantamer, “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi** 1, İzmir 1982, s.16-17.



*inanarak ve kötülükte kullanmamak şartıyla sihr (sihr-i helâl)'in öğrenilmesinde de bir sakınca görülmemiştir.”<sup>109</sup>*

Nedim de diğer divan şairleri gibi şiirlerinin sihir tesiri gösterdiğini söyler. Öyle ki o şiirin tesiriyle ele geçmesi mümkün olmayan peri sevgiliyi avlamak (onun gönlünü kazanmak) mümkündür:

Ne gûne *sihr* idi âyâ o beyt-i pür-te'sîr  
Ki bir senin gibi ser-keş perîyi etdi şikâr (K.7/34)

Kalemi ise öyle efsûnkârdır ki pek çok tabiatı sarhoş eder:

Bü'l-aceb '*ayyâr-ı efsungersin* ey kilik-i Nedîm  
Çok tabi'at ser-hoş eylersin bu dârûlarla sen (G.103/9)

Cadı hünerli kalemi öyle yeni sihirler okur ki sayfa bir anda Hârûtistân'a (büyük ülkesine) döner:

Safha bir lahzada hârûsitân oldu yine  
Turfa *efsûn* okudu bu kalem-i câdû-fen (K.2/3)

Nedim bu fende (sihir) o denli mâhirdir ki Müşteri yıldızı, büyüleyici sözlerle dolu mektubuna şairin nazmını imza niyetine atar:

Bâ-husûs ol şâ'irim kim nazmımı bircîs-i çarh  
Nâme-i *sihr* ü beyâna sebt eder imzâ gibi (K.18/36)<sup>110</sup>

Onun sihir saçan kalemi öyle üstattır ki Zahir ve Örfî'ye hüner öğretir:

Dedi kim ey hüner-âmûz-ı Zahîr ü 'Örfî  
Ne durursun ele al hâme-i *sihr-efşânı* (K.20/5)

Hâsılı onun kalemi sihir ve efsun ile doludur. Adetâ Hârût'un zülfü, onun kaleminin içindeki nâl (kamuş kalem içindeki saz) olmuştur:

*Sihr* ü *efsûn* ile dolmuşdur derûnun ey kalem  
Zülf-i Hârûtun demek mümkün ki nâl olmuş sana (G.2/3)

**Tâzelik:** Tezkireler ve edebiyat tarihleri Nedim'den tâze-zebân olarak bahsederler. Örneğin Sâlim, tezkiresinde şaire “*Nedîm-i tâze-zebân*” diye yer verir.<sup>111</sup> Bu taze manaların kaynağı ise kimi zaman sevgili kimi zaman da övgüde bulunduğu bir

<sup>109</sup> Hasan Ali Esir, “Klasik Edebiyatımızda Poetika ve Nedîm'in Bu Poetika İçerisindeki Yeri”, Adıyaman Üniversitesi, **Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu Bildiri Kitabı**, (15-16 Mayıs 2009, Adıyaman), Anı Yayıncılık, Ankara 2010, s.294.

<sup>110</sup> Bu beytin birinci ve ikinci mısrası Abdûlbâkî Gölpinarlı neşrinde yer değiştirmiştir:

Nâme-i sihr ü beyâna sebt eder imzâ gibi  
Bâ-husûs ol şâ'irim ki nazmımı bircîs-i çerh (K.XIV/36)

<sup>111</sup> **Tezkire-i Sâlim**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1315, s.664.

devletlidir. Bir beytinde sevgilinin dudağını yâd edince taze manaların gönül köşesinden geçerek naz ile salına salına diline gelişini şöyle tasvir eder:

*Ma ‘nî-i tâze kûçe-i dilden zebânıma  
Yâd-ı lebinle mest-i hırâmân olup gelir (G.37/5)*

Revan Fethi müjdesinin akabinde yazdığı kasidede ise taze edasının hep memduhunun lütuf ve keremi dolayısıyla olduğunu belirtir:

*Hep lûtfun ile tâze-edâdır bu kalemler  
Hep cûdun ile nağme-serâdır bu mesânî (K.27/18)*

Şair, şiirinin güzelliğinin ve şöhretinin ulaştığı yerleri anlatmak için şiirini anka kuşuna teşbih eder:

*Tâ Cihân-âbâda vardı Isfahan mülkün geçüp  
Rûmdan pervâz eden şî ‘r-i terim ‘ankâ gibi<sup>112</sup> (K.18/37)*

*Yine hem-çün gonce bir pâkîze nazm-ı tâzedir  
Andelîbâsâ Nedîmâyı gazel-hân eyleyen (G.105/6)*

*Nazmım görüp der imiş o müşkil-pesend-i nâz  
Tarz-ı Nedîm-i tâze-edâmız budur bizim (G.89/5)*

*Nedîm hak bu ki bender-geh-i belâgatda  
Kumâş-ı nazm-ı terin gezmedik dükân mı kodı (G.148/6)*

Bu tür fahriyeler bir bakıma şair olmanın gereklerindedir. Yoksa Nedim bir beytinde bunun tam tersine, nazımının öyle pek renkli ve düzgün olmasa da taze olduğunu söyleyerek tevazu gösterir:

*Ger kusûru var ise ‘avf kıl ey kân-ı kerem  
Tâzedir nazmı eğer olsa da bî-reng ü nizâm (K.10/40)*

Şahabeddin Süleyman: “Nedim’de gurûr-ı şâirânesini örtebilecek kadar da bir mahviyet vardır. Nedim’in fahriyeleri pek azdır. Bir neşîdesinde kendisi için:

*Değildir öyle pek üstâd şâ ‘ir gerçi kim ammâ  
Yine eş ‘ârı tab ‘a hoş gelir bilmem ne hâletdir*

diyor.”<sup>113</sup> diyerek onun bu tevazu yönüne dikkat çeker.

**Nazm-ı nev:** Nedim’in “tâze-zebân” ile aynı manada kullandığı bir diğer vasıf “nazm-ı nev”dir. Bununla kastedilen yeniliktir. Elbette ki klasik Türk şiiri klişe bir hayal ve mazmun dünyasına sahip idi. Konular, kullanılan malzeme aynı olduğundan hüner

<sup>112</sup> Nedim’in “gibi” redifli kasidesi kendi sanatını yine kendi diliyle ifade etmesi bakımından önemlidir.

<sup>113</sup> Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.197.

gösterme sahası ve büyük şair olmanın alametifarikası söylemiş idi. Dolayısıyla şair yeniliği ve orijinaliteyi burada aramaktaydı. Nedim de bu yönüne pek çok beyitte vurgu yapar:

Deste yine o nây-ı Irâkîyi al Nedîm  
Gitsin nevâ-yı *nazm-ı nevin* Isfahâna dek (G.59/6)

Aldı bu *nazm-ı nev* selefîn nâmın ey Nedîm  
Asâyîşinde ol sana hem külfet olmasın (G.100/9)

**Îcâd:** Nedim, şiiirlerinin daha önce kimsenin söylemediği sözler ve düşünmediği hayaller ile tezyin olunduğunu ifade için “îcâd” lafzını kullanır. Üstelik onun kalemi öylesine mucizelerle doludur ki Arap lisanında da Buhterî, Ahtal, Bû Tayyib ve Bebgâ<sup>114</sup> gibi sözler söyler:

Hem dahı Tâzî lisân üzre eder *îcâd-ı nazm*  
Buhterî vü Ahtal u Bû Tayyib ü Bebgâ gibi (K.18/42)

Çokdan ey kil-k-i Nedîmâ niçün oldun hâmûş  
Bizi hasretde kodun *nazm-ı nev-îcâd*ın içün (G.92/6)

Nedim’in zaman zaman şiiir yazmaya ara verdiği bilinmektedir. Öyle ki İbrahim Paşa’ya sunduğu kasidede paşanın kendisine sitemini şöyle dile getirir:

...  
Ki ya’ni bendene lûtf-ı hitâb edüp buyurdun kim  
Gel ey bîgâne-meşreb bî-vefâ İstanbul oğlanı (K.23/4)

(*Yani bana hitap etme lutfunda bulunarak buyurdun ki: “Bigâne meşrep, vefasız İstanbul oğlanı gel!”*)

Murâdın hâsıl oldu gayri istiğnâya çekdin sen  
Gelüp hiç etmez oldun ‘arz-ı kâlâ-yı sühândânı (K.23/5)

(*İstediğini elde edince [muradına erişince] kendini köşeye çekip görünmez oldun. Şairlik kumaşını gelip bizlere sunmaz oldun.*)

Meger kim kesret-i şüğl-ı hükûmetden elin değmez  
Kalem alup ele zeyn etmege evrâk-ı dîvânı (K.23/6)

(*Galiba hükümet işlerinin çokluğundan eline kalem alıp divan yapraklarını süslemeye [şiiir yazmaya] fırsat bulamıyorsun!*)

<sup>114</sup> Arap Edebiyatı’nın bu isimleri hakkında bk. Ahmet Subhi Furat, **Arap Edebiyatı Târihi I**, (*Başlangıçtan XVI. Asra Kadar*), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1996 ve Ahmet Subhi Furat, **Arap Edebiyatı Târihi II**, (*XVI.-XVII. Asırlar*), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2007.

Yukarıdaki beyitte geçen ve mısranın ilk sözcüğü olan “çokdan” ifadesi de böyle bir ara verme neticesinde yeniden şiir kaleme alma vesilesiyle söylenmiş gibi gözükmektedir. Bir başka beyit:

Çok zamandır peyker-i tîğ-i zebânından Nedîm  
Hûn-ı nazm-ı tâze deryâlar gibi cûş eylemez (G.48/7)

(Nedim, çok zamandan beri dil kılıcının yüzünde taze şiir kanı denizler gibi coşup akmaz.)

**Dürr-i nazm:** Divan şairinin hüner sahası şiirdir. Bu nedenle o nazım incisi peşinde koşarak eşsiz inciler elde etmek ister.

N’ola tab‘-ı Nedîmi feyz-i ilhâm eylese cûşân  
Dür-i nazm-ı terin mevvâc olan deryâlarından (G.43/9)

Velikin devletinde ihtiyâcım yok o mîrâsa  
Dür-i nazmımla pürdür hâmemin ceyb ü girîbânı (K.23/23)

İbrahim Paşa’nın sadaretinde lütuf ve ihsan pek çoktur. Ancak nazımından inciler yağdıran Nedim’in kalemi de cepleri ve yakasına kadar incilerle doludur. Şair bir taraftan sadrazamın sadareti zamanındaki rahatlık, asayiş ve bolluğu vurgulamış oluyor, öte yandan şairlik yeteneğine dikkat çekiyor.

**Şevk-âmîz nazm:** Nedim’in şiiri şevk ile doludur, öyle ki onun şiirlerini okuyan kimse sevgiliyle yüz yüze bakışarak yazmış zanneder.

Nedîmin hak bu kim bu nazmı şevk-âmîz düşdü pek  
Sanırsın kim durup bir dil-ber ile rû-be-rû yazmış (G.52/5)

**Nazm-ı bî-pervâ:** Tüm divan şairleri gibi Nedim de şiirinin benzersiz olduğunu söyler.

Var ise bir günde icâd eyleyen gelsin beri  
Bir kasîde bu müselleme nazm-ı bî-pervâ gibi (K.18/51)

Bu nazm (şiir) bî-pervâ ve müselleme olmasına rağmen bir günde yazıldığından icad mesabesinde; bu nedenle şair âdetâ, “bir günde böyle güzel bir şiir yazabilecek kimse varsa gelsin” diyerek meydan okuyor.

**Nazm-ı müselleme:** Nedim, şiirinin divan defterinin başına bir tuğra gibi çekilecek özellikte olduğunu düşünür.

Bu nazm-ı müselleme yine ‘âlemde Nedîmâ  
Tuğra gibi ser-defter-i dîvâne çekilsin (G.93/4)

**Nazm-ı şûh:** Nedim, şiirini hatta şiirinin her bir harfini “şuh” olarak niteler.

Lâhza geçmez kim beyân-ı *nazm-ı şûh*undan Nedîm  
Mülk-i isti‘dâd reşk-i Deylem ü Çîn olmaya (G.142/8)

Her *harf-i şûhu* bülbül-i şeydâya nazmımın  
Bir gülistan tebessüm-i gül armağan verir (K.4/57)

Bezm-i ehl-i tab‘da devr eylesin elden ele  
*Nazm-ı şûhun* tohm-ı pâk-i lâle-i hamrâ gibi (K.18/10)

**Nazm-ı belâgat-şi‘âr:**

Kindî ederdi kendi zebânın bürîde ger  
Kilkin göreydi *nazm-ı belâgat-şi‘âr* ile (G.138/10)

**Nazm-ı selis:** Tâze ma‘nî rû-nümâ *nazm-ı selis*inden Nedîm  
Cûy gösterdi yine âyîneveş rûy-ı güli (G.165/5)

**Pâk ü âbdâr:** Senin vasfında cânâ bir neşât-âver gazel gördüm  
Olursa *tâze eş‘âr* öyle *pâk ü âbdâr* olsa (G.117/7)

**Pâkize-edâ:** Nedim bu vasfı, hem şiirini hem de şairliğini nitelemek için kullanır. Bir gazelinde: “Ey Nedim! Gönül çelen böyle pakize edalı bir gazeli ahbabın beğenmemesi mümkün değildir.” diyerek şiirini överken:

Olmaz el-kıssa pesend etmemek ahbâb Nedîm  
Böyle *pâkize edâ* bir *gazel-i dil-cûya* (G.143/7)

bir musammatında da şairliğini över:

1. Görüp ol tarh-ı dil-ârâyı Nedîm-i şeydâ
2. Vasfını eyler iken levh-i sipihre imlâ
3. Dedi bu mısra‘ı bir *şâ‘ir-i pâkize-edâ*
4. Nice akmaya gönül su gibi Sa‘d-âbâda (M.36/III)

**Sûz u güdâz:** Sözlük anlamı “yanıp yakılma” demek olan “sûz u güdâz” ile kastedilen şiirin tesiridir. Öyle ki Nedim, şiirindeki bu yakıcılığın bütün bir divan yapraklarını yakmasından endişe eder:

Nedîmâ şi‘rimi tertîb ederdim korkarım ammâ  
Yaka nazmımdaki *sûz u güdâz* evrâk-ı dîvânım (G.85/5)

Burada şiirin yakıcılığı aynı zamanda kalemin tesiri dolayısıyladır.

**Şi'r-i dilkeş/dil-cû:**

Şöyle kim versin tarâvet Rûma *şi 'r-i dil-keşin*  
Kişver-i Tebrîze revnak-bahş olan kâlâ gibi (K.18/9)

Kande buldun böyle *dil-keş nazmı* hayrânım Nedîm  
Câm-ı mey nûş etmedin hem-bezm-i cânân olmadın (G.68/5)

**1.4.2.2. Şairliği Hakkındaki Değerlendirmeleri**

Nedim Divanı'nda kendi şairliği, şair yaratılışı ile ilgili beyitler bulunmaktadır. Yukarıda zikredildiği üzere, Nedim'in Sadrazam Şehit Ali Paşa'ya sunduğu kaside bu açıdan önemlidir. Nedim kasideye kendi şairlik yaratılışını överek başlar:

Başlayup cûşişe tab'ımda mezâyâ-yı sühan  
Mevc-hîz oldu yine lücce-i deryâ-yı 'Aden (K.2/1)

*(Yaratılışındaki söz meziyetleri yine coşmaya başlayıp, Aden denizinin engin suları gibi dalgalandı [kabarıp coşmaya başladı.] )*

Aden, Yemen'in güneyinde yer alan bir sahil kasabası olup incilerinin büyüklüğüyle meşhurdur ve edebiyatımızda da incisi dolayısıyla anılır. "*Sevgilinin dişleri, teri vuslatı; âşığın gözyaşı; şairin şiiri ve güzel söz yerine kullanılır.*"<sup>115</sup> Bu beyitte ise şair, yaratılışını Aden Denizi'ne teşbih ederek dolaylı yoldan şiirini inciye benzetiyor. Öyle ki şairlik yeteneği, Aden Denizi gibi coşkulu ve derin; şiirleri ise o denizden çıkan inciler gibi parlak ve güzeldir.

Bir sonraki beyitte ise parlak yaratılışının güneş çeşmesini akıtarak hükmünü yerine getirdiğini söyleyen şair, kendi şairlik yeteneğini güneşten bir çeşmeye teşbih etmektedir.

Hüsn-i matla'da edüp çeşme-i mihri rîzân  
Eyledi hükmünü icrâ yine tab'-ı rûşen (K.2/2)

*(Parlak yaratılışım hüsn-i matla'da güneş çeşmesini akıtarak yine hükmünü yürüttü.)*

Hükmünü icra eylemek; gücü yetmek, sözü geçmek anlamında bir deyim olup, beyitte şiir sanatında söz sahibi olmayı ifade etmektedir. Güneş nasıl ki ziyasıyla bütün bir kâinatı aydınlatıp canlılara hayat veriyorsa, Nedim de parlak yaratılışı sayesinde güneşin ziyası gibi parlak şiirler akıttığını belirterek söz söylemedeki yeteneğine, şairlik

<sup>115</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s.116.

kudretine dikkat çekmektedir. “çeşme-i mihr” tamlaması parlak söz söylemedeki daimîliği ifade etmesi bakımından önemlidir.

Oldu mi‘mâr-ı hüner şâhid-i endîşem için  
Böyle bir hâne-i âyîneye bünyâd-efken (K.2/4)

*(Hüner mimarı, düşünce [hayal] güzelim için böyle aynadan bir eve temel attı.)*

Şair burada evvela yaratılışını, şairlik yeteneğini bir mimara teşbih ediyor. Düşünce güzeli de o evde otursun diye aynadan bir ev inşa ediyor ki aynadan ev ile kastedilen “şiir”dir. Çünkü düşünce güzelini ancak şiir aynası hakkıyla yansıtabilir. Beyitte zarif bir hayal söz konusudur. Zira bir ev düşünelim ki o evin mimarı hüner olsun. Hele o hüner mimarı Nedim gibi zevkiselim bir şair ise düşünce güzeli o hüner mimarını tahrik edecek ve o da düşünce güzeli için en mükemmel denebilecek, onu en iyi şekilde tarif ve tavsif edebilecek aynadan bir ev inşa edecektir. Şiir aynası şairinin düşünce güzelini yansıtan bir aynadır. Bu beyitten anlaşıldığına göre şiir, Nedim için his ve duyguların dışında düşünceyi de ifade etmenin veya yansıtmanın en etkili yoludur.

Kilk-i ‘ayyârın nâ-refte râh açdı Nedîm  
Hâne-i endîşeden gül-zâr-ı isti‘dâda dek (G.60/6)

*(Ey Nedim! Büyüleyici kalemin, düşünce evinden yetenek bahçesine kadar gidilmemiş, [yeni bir] yol açtı.)*

Nedim’in bu beyti bazı edebiyat tarihlerinde de geçen ve sanatçının kendi sanatını/şiirini nasıl değerlendirdiği hususunda bir kaynak olarak değerlendirilse de; sanatçının dikkat çekmek istediği nokta şiirinde hendesî bir nizam ile bedîî bir zevkin bir arada bulunduğu hususudur. Zira hâne-i endîşe ondaki hendesî vecheye, gülzâr-ı istidâd ise bedîî vecheye karşılık gelir. İşte onun nâ-refte bir yol açması bu nedenledir. Ancak kuşkusuz bu özellik mahlas beyitlerinde klişe olarak rastladığımız bir fahriye beyittir. Yoksa bu tarz tefahhure diğer şairlerde de rastlanır.

### 1.5. Nedim’in Etkilendiği/Tanzir Ettiği Şairler

Nedim klasik Türk şiirinde üslup sahibi bir şair olarak tanınmakla birlikte etkilendiği ve tanzir ettiği şairler de vardır. Bu alt başlığa “etkilendiği/tanzir ettiği” şeklinde bir ibarenin konulma nedeni, nazirenin geleneksel şiir anlayışımız içerisinde aynı zamanda bir beğeniyi dolayısıyla etkilenmeyi de tazammun etmesi dolayısıyladır. Zira: “Bir şâirin manzûm bir eserine (alelekser gazeline) diğer bir şâir tarafından aynı

*vezn ve kafiyede olmak üzere yazılan benzer şiir*<sup>116</sup> anlamına gelen nazire geleneğinde, şairleri nazire yazmaya yönelten saiklerden biri de etkisinde kalınan “üstad şairleri izlemek”tir. Diğer saikleri ise şu şekilde sıralayabiliriz: “*Zemin şiiri geçme arzusu, meydan okumalara cevap verme ihtiyacı, bir dostluk nişanesi olarak nazireleşmek, genç şairleri teşvik için nazire yazmak.*”<sup>117</sup>

Nedim’in:

Bûs-ı la‘lin şöyle sîr-âb-ı zülâl eyler beni  
Kim gören âb-ı hayât içmiş hayâl eyler beni (G.147/1)

matlalı gazelinin, Fuzûlî’nin:

Hayret ey büt sûretin gördükde lâl eyler beni  
Sûret-i hâlim gören sûret hayâl eyler beni (Fuzûlî, G.294/1)

diye başlayan gazeline nazire olduğu açıktır. Öyle ki Nedim, Fuzûlî’nin

Ben gedâ sen şâha yâr olmak yok ammâ n’eyleyim  
Ârzû ser-geşte-i fikr-i muhâl eyler beni (Fuzûlî, G.294/4)

beytinin ikinci mısrasını kendi şiirine aynen alır:

Gerdişin gördükçe sâkî-i mülâyim-meşrebin  
Ârzû ser-geşte-i fikr-i muhâl eyler beni (G.147/8)

ve Nedim yine aynı gazelin bir başka beytinde de Fuzûlî’nin bir mısrasını tekrar eder:

Ben kulun lâyük değildir vaslına ammâ yine  
İltifâtın ârzû-mend-i visâl eyler beni (G.147/11)

Fuzûlî’nin beyti şöyledir:

Za‘f-ı tâlî mâni‘-i tevfiğ olur her nice kim  
İltifâtın ârzû-mend-i visâl eyler beni (Fuzûlî, G.294/3)

Nedim yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Fuzûlî ile ortak bir temayı, “aşk ve kadını (sevgili)” işlemektedir. Konu aynıdır; ancak Nedim ve Fuzûlî’nin aynı konuyu işleyiş şekilleri farklıdır. Sanatçıları şahsi üslup sahibi yapan ve şairler zümresinde müstesna kılan da budur kanaatimizce. Muallim Naci Nedim’in, Fuzûlî’ye naziresini sanat yönünden değerlendirirken; öte taraftan sanattaki şahsiyet farklılığını şöyle ifade eder: “*Bu nazîre Nedîm’in en güzel gazellerinden ma‘dûddur. Fuzûlî’ye peyrevlik yolunda yazıldığı için kendisinin sâ‘ir gazellerinde güc bulunabilecek bir te’sîri de hâ‘iz bulunuyor. İhtimâl ki Fuzûlî’nin gazelerinden parlak görünür. Ne kadar parlak olsa sûziş cihetiyle andan hayli aşağı kalır. Fuzûlî gazeline muhill-i sûziş*

<sup>116</sup> Tâhirü’l-Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.114.

<sup>117</sup> M.Fatih Köksal, **Sana Benzer Güzel Olmaz Divan Şiirinde Nazire**, Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s.97-109.



olacak hiçbir şey söylemediği halde; Nedîm nazîresinde tazmîn beytiyle makta‘da sûzişi ihlâl etmiş. Fuzûlî'nin ‘Ârzû ser-geşte-i fikr-i muhâl eyler beni’ fikrini, ‘Gerdişin gördükce sâkî-i mülâyim-meşrebin’ tevkitiyyesiyle takyîd bir şûhluk, ta‘bir-i digerle: perde-bîrûnluk oluyor. Makta‘ın muhtevî olduğu me‘al ise sâde bir şetâret-i Nedîmânenen ‘ibâret bulunuyor. Binâ‘en-‘aleyh nazîrenin ebyât-ı sâ‘iresinde vücûdu tahayyül olunan ciddiyet-i ifâdeye külli hâle geliyor. Tazmîn beytiyle makta‘ aradan çıkarılsa nazîreye bir nazîre-i sahîha nazariyle bakılabilecek.”<sup>118</sup>

Nedim, Sultan Ahmed Hân ve Dâmâd İbrahim Paşa’ya sunduğu bir kasidede

Lehçe-i Tâtârda kalmaz Nevâyîden pesîn  
Fârisî söylerse söyler Sâ‘ib ü Rükânâ gibi (K.18/43)

diyerek bir taraftan Tatar lehçesinde Nevâyî’den geri kalmadığını belirtirken bir taraftan da Farsça şiir söylemede Sâ‘ib ve Rükânâ gibi kabiliyetli olduğunu ifade eder. Nedim sadece Nevâyî’den geri kalmadığını söylemekle yetinmez bir de bu “lehçe”de bir gazel yazar:

Barup kûyînga yığlamak tiledim bir sadâ tartup  
Yügürdi min sârı ol gamze tîğ-i sürme-sâ tartup

Alup tîğingı ilga saçı zırhın salmış arhaya  
Mining kasdımga kilmiş üç toluk câm-ı safâ tartup

Uş ol âhû közin kılmağ için kıymac öze kıymaç  
Salar dñnbâle nahvet sürmesin ol pür cefâ tartup

Ser-i kûyînga barmak ihtiyârım birletür sanman  
Gönülñi iltürüp kuvvet bile zülf-i dütâ tartup

Nevâyî rûhı kilkindin Nedîmâ köp tapar lezzet  
Terennüm eylekec ni yanglıg ün salup nevâ tartup (G.10)

Esasen edebiyatımızda “Ahmed Paşa’dan itibaren Osmanlı şairlerinin, doğu Türkçesi ile şiir yazan Çağatay şairlerini tanıdıklarını bilmekteyiz. Osmanlı şuara tezkirelerinden Hasan Çelebi tezkiresinde ‘Ali Şir Nevâyî’nin Bursalı Ahmed Paşa üzerinde kuvvetli bir tesir yarattığı, Ahmed Paşa’nın kudretli şiir söylemek hasletini Nevâyî’nin şiirlerini gördükten sonra kazandığı’ söylenmektedir.”<sup>119</sup> Her ne kadar Ahmed Paşa’nın kudretli şiir söylemek hasletini Nevâyî’den öğrendiğini iddia etmek

<sup>118</sup> Muallim Naci, *Istılâhât-ı Edebiyye*, İstanbul 1307, s.170.

<sup>119</sup> Osman F. Sertkaya, “Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri”, *İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.18, 1970, s.133.

pek mümkün olmasa da bu görüş doğu Türkçesinin ve Çağatay sahası şairlerinin divan şairleri üzerindeki tesirini göstermesi bakımından önemlidir.

Fevziye Abdullah Tansel, Nedîm'in bir de Çağatayca rübaisinin olduğunu söyler; ancak Nedim Divanı baskılarında böyle bir rübai bulunmamaktadır.<sup>120</sup> Bundan başka Nedim Divanı'nda üç beyitlik, doğu Türkçesi hususiyetleri gösteren bir manzume daha bulunmaktadır:

Közni min cünbiş kılatur ol saf-ı müjgân-ârâ  
Ağnar âhû da nice mundak sıra peykân-ârâ

Girye çağı 'âşıkındım tartılan dūd-ı siyâh  
Ejdehâdır kim çıkarlar gök sarı bârân-ârâ

Bar mıdır bir serv sünböldin urar başığa tâc  
Cüst ü cû kıl ey sabâ barganda servistân-ârâ (N.13)

Nedim, devrin diğer şairleri (Kâmî, İzzet Ali Paşa, Çelebizâde Âsım) ile birlikte Nâmî mahlasıyla şiirler söyleyen ve o dönemde İstanbul'a elçi olarak gönderilen Safevi elçisi Murtaza Kulu Han'a<sup>121</sup> nazire söylemiştir.<sup>122</sup>

Neşâtî'nin meşhur "bile" redifli gazelini Nedim de beğenmiş olacak ki onun:

Gitdün ammâ ki kodun hasret ile cânı bile  
İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile<sup>123</sup> (Neşâtî, G.122/1)

beytini tahmis etmiştir:

Çerhe peyveste edüp âh ile efgâmı bile  
Firkatin başa getirdi gam u hicrânı bile  
Bend-i zülfünde getirdin dil-i nâlânı bile  
**Gitdin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile**  
**İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile** (M.8/I)

Bunun dışında Nedim yine Râzî ve Tıflî'nin gazellerini tahmis ile Nedim-i Kadim ve İzzet Ali Paşa'nın şiirlerine taştîr yazmış, İbrahim Paşa'nın sadrazam oluşu

<sup>120</sup> Fevziye Abdullah Tansel, "Nedîm", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1964, s.172.

<sup>121</sup> "Nâmî mahlasıyla Farsçanın yanında Türkçeyle de şiirler yazan bu Türkmen şairi, bizzat sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından devrin şairleriyle tanıştırılmış ve kendisine başta Edirneli Kâmî ve Nedim olmak üzere, Çelebizade Asım, İzzet Ali Paşa gibi şairler tarafından nazireler yazılmıştır." Osman Horata "Lâle Devri'nde Bir Safevî Elçisi: Murtaza Kulu Han (Nâmî) ve Ona Yazılan Nazîreler", **Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)**, Volume 27/II, 2003, s.253.

<sup>122</sup> Nedim, "onun 'bulunmaz' redifli Türkçe 1 gazeliyle, Farsça 'est', 'çist', 'negerded', 'kün' redifli 4 gazelini tanzir etmiştir." bk. Osman Horata, **agm.**, s.256.

<sup>123</sup> Mahmut Kaplan, **Neşâtî Divanı**, Akademi Kitabevi, İzmir 1996, s.156.

vasfında Enverî'nin beytini, Dâmâd Ali Paşa vasfında Râsîh'in<sup>124</sup> beytini ve Sultan III. Ahmed'in sözünü tazmîn etmiştir.

Sultan III. Ahmed, Osmanzâde Tâib'i "re'is-i şâ'irân" tayin etmiş, Tâib ise kendi devrinin önemli şairlerini methettiği kasidesinde Nedim'in ismini dahi zikretmemiştir. Nedim'i iyi bir şair olarak görmeyen Taib'in bu tutumundan Nedim'in gururu incinmiş olacak ki bir rubaisinde:

Zâhirde egerçi cümleden ednâyız  
Erbâb-ı nazar yanında pek a'lâyız  
Saymazsa hesâba n'ola ahbâb bizi  
Biz zümre-i şâ'irânda müstesnâyız (R.4)

Osmanzâde Tâib, Nedim'i şuarâ gürûhundan addetmese de tabir yerindeyse el verdiği Seyyid Vehbi "*Vekâlet-nâme diye tanınan kasidesinin başında her şairden önce Nedim'den söz ettiği gibi kendisinden sonra da Nedim'i vekil yaparak Nedim'in de şairler hakkındaki görüşünü yazmasını ister.*"<sup>125</sup> Nedim, Sultan Ahmed Han ve Dâmâd İbrahim Paşa'nın övgüsü vasfında yazdığı kasidede sühan meydanında eline kalemi alarak âdeta meydan okur:

Söyle ey kilk-i sühanver bülbül-i gûyâ gibi  
Böyle hâmûş olma nakş-ı gonçe-i dîbâ gibi (K.18/1)

Nedim'in, kasidesinin daha ilk beytinde kalemine yaptığı "hâmûş olma (susma)" telkininin gerekçesini ilerleyen beyitlerde anlıyoruz. İhtimal ki Dâmâd İbrahim Paşa bülbül nevalarını andıran Nedim'in şiirinin nağmelerini bir müddet duyamamış ve Nedim'in nağmesaz sühanından mahrum kalmanın eksikliğini hissederek biraz da sitemle karışık bir söz söylemiştir:

Bendene dersin bıraktın safha-i eş'ârı sen  
Tâk-ı nisyân üzre ser-meşk-i elif bâ tâ gibi (K.18/34)

Bir sonraki beyitte ise âdeta Naili'nin:

Ey Nâ'ilî hamûşî mahz-ı hikemdür ammâ  
Eş'ârı böyle söyler üstâd söyleyince<sup>126</sup> (G.338/5)

beytine atıfta bulunarak:

<sup>124</sup> XVIII. yüzyıl şairlerinden olan Balıkesirli Rasih (öl.1731-1732) edebiyat tarihimize tek bir şiirle damgasını vurmayı başarmış nadir şairlerdendir. Nedim, "üstüne" redifli meşhur gazeliyle ünü zamanını aşarak günümüze kadar gelen Rasih'in bu gazelinin matla beytini aynen iktibas etmiş ve onu tazmin ederek Şehit Ali Paşa için yazdığı kasidenin nesib bölümünden sonra bir gazel söylemiştir:

Râsîhin bu matla'ın tazmîn edüp sâkî-i kilk  
Nukl sundu çekdiğim sahbâ-yı 'irfân üstüne (K.3/16)

<sup>125</sup> Hasibe Mazioğlu, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s.66.

<sup>126</sup> Halûk İpekten, **Nâ'ilî-i Kadîm Divânı**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s.438.

Âsafâ meşhûrdur kim söylemez üstâd lîk  
Söyleyince böyle söyler gevher-i yektâ gibi (K.18/72)

der ve bir taraftan şiir yazmaya niçin ara verdiğini açıklamaya çalışırken bir taraftan da “üstâd şair”lerin sözü az ve ölçülü söylediğine dikkat çeker:

Sözü az söyle ağır söyle Nedîmâ ki sühan  
Zer gibi sayılı gevher gibi sencîde gerek (G.57/6)

beytini de bu anlam çerçevesi içerisinde değerlendirebiliriz.<sup>127</sup> Önceki beyitlerde Sultan Ahmed’i ve İbrahim Paşa’yı renkli hayaller ve parlak teşbihlerle öven Nedim, bundan sonra kendi şiirinin ve sanatının övgüsüne geçer.

Bâ-husûs ol şâ‘irim ki nazmımı bircîs-i çarh  
Nâme-i sihr ü beyâna sebt eder imza gibi (K.18/36)

Nedim’in “gibi” redifli kasidesi, hem Osmanlı ve hem de Arap ve Acem şiirinden kimlerden etkilendiğini, kimleri beğendiğini ve örnek aldığını göstermesi açısından önemlidir. Şair, Rum diyarından kalkıp uçan taze şiirinin Anka kuşu gibi İsfahan<sup>128</sup> ülkesini geçerek Cihânâbâd’a<sup>129</sup> kadar ulaştığını söyler:

Tâ Cihân-âbâda vardı İsfahan mülkün geçüp  
Rûmdan pervâz eden şi‘r-i terim ‘ankâ gibi (K.18/37)

Nedim kendi şairlik yeteneğinin ve şairliğinin övgüsünü bu şekilde yaptıktan sonra Türk şairlerinden kasidede Nef’î, gazelde Bâkî ve Yahyâ, mesnevide Atâyî ve rubaîde ise Hâletî’yi beğendiğini söyler:

<sup>127</sup> Sadrazam İbrahim Paşa’ya sunduğu bir Bahariyye’de de “çok olan mücevher dahi olsa kıymetten düşer” diyerek aynı şeyi dillendirir:

Yeter ey hâme yeter gayrı du‘â demleridir

Ki çok oldukça güher kıymeti noksâna gelir (K.16/43)

<sup>128</sup> İsfahan tarihte çok önemli ve büyük medeniyetlere ev sahipliği yapmış önemli bir şehirdir. Bugün İran sınırları içerisinde kalan İsfahan şehri dünyanın en büyük şehirlerinden birisidir. İspehân da denilen bu şehir rivayete göre Dahhâk’in zulmüne karşı gelen Gâve burada zuhur ettiği için Direfş-i Gayvânî adlı bayrağı taşımak şerefi buranın halkına verilmiştir. Bunun dışında İran hükümdarlarının ordu karargâhı olarak da bilinen İsfahan mamur ve son derece güzel olduğundan temsili bir özelliği de vardır. Edebiyatımızda, sürmesiyle de çeşitli mazmunlara konu olan bu şehir aynı zamanda Türk musikisinde bir makam adıdır. Bu yönüyle de şiirde tevriyeli kullanımlarına rastlamaktayız. bk. Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000 ve İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.

<sup>129</sup> Bugünkü adı Delhi olan bu şehir 1947 yılında kurulan bağımsız Hindistan Cumhuriyeti’nin başşehridir. “Günümüzdeki büyük Delhi, ünlü şair İkbâl’in de benzettiği Roma gibi, ilk sınırlarını çok aşarak çeşitli devirlerde kurulan yedi ayrı şehrin zaman içinde büyüyip birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Her biri belli bir Müslüman hânedan tarafından kurulan bu şehirler kuruluş sırasıyla Lâikot (1192), Sîri (1303), Tuğlukâbâd (1320[?]), Cihanpenâh (1340), Firûzâbâd (1354), Purânâ Kıl’a (1542) ve Şahcihanâbâd (1638) olup halen isimleri Delhi’nin başlıca semtlerinde yaşamaktadır.”\* Delhi’ye değer kazandırarak değerini yeniden artıran Şah Cihan olmuştur. O, Şahcihanâbâd adıyla bir yerleşim merkezi ve kale kurmuş, İngilizlerin hâkimiyeti ele geçirmesiyle birlikte Yeni Delhi ortaya çıkmış ve Cihânâbâd bölgesine de Eski Delhi ismi verilmiştir.

\*K.A.Nizami, “Delhi mad.”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.9, İstanbul 1994, s.126.

Nef'î vâdî-i kasâ'idde sühan-perdâzdir  
Olamaz ammâ gazelde Bâkî vü Yahyâ gibi (K.18/38)

Mesnevî semtinde geçmiştir 'Atâyî cümlesin  
Hâletî evc-i rübâ'îde uçar verkâ gibi (K.18/39)

Hâsılı her biri bir vâdîde bulmuş imtiyâz  
Müstezâd u şarkı vü tahmîs-i şevk-efzâ gibi (K.18/40)

Hatta Nedim gazel sahasında Bâkî'yi beğendiğini söylemekle kalmaz, kendisini Bâkî'nin mirasçısı sayar:

Bana mirâs kalmışdır benimdir şi'ri Bâkînin  
Aceb mi beytini tazmîn edüp hîç anmasam anı (K.23/22)

O, Arap lisânında da Buherî, Ahtal, Bû-Tayyib ve Bebgâ gibi eşsiz şiirler söyleyebileceğini iddia eder:

Hem dahi Tâzî lisân üzre eder îcâd-ı nazm  
Buherî vü Ahtal u Bû Tayyib ü Bebgâ gibi (K.18/42)

Arapça yazmadaki vukûfiyetini de beyan ettikten sonra -daha önce de zikrettiğimiz üzere- Doğu Türkçesiyle şiirler yazan ve Çağatay sahası Türk Edebiyatının günümüzde bile en önemli temsilcisi olarak anılan Ali Şîr Nevâyî ile Acem şairlerinden Sâ'ib ve Rûknâ'dan geri kalmayacağını söyler:

Lehçe-i Tâtârda kalmaz Nevâyîden pesîn  
Fârisî söylerse söyler Sâ'ib ü Rûknâ gibi (K.18/43)

Yukarıda da zikredildiği üzere Nedim kasidede en çok Nef'î'yi beğenir. Nef'î etkisi pek çok beyitte karşımıza çıkmaktadır. Onun:

Yazanlar peykerim destimde bir peymâne yazmışlar  
Görüp mest-i mey-i aşk olduğum mestâne yazmışlar (Nef'î, G.29/1)

beyti ile Nedim'im:

Yazanlar peykerim destimde bir kâşî sebû yazmış  
'Aceb meşrebce tahrîr eylemiş el-hak nikû yazmış (G.52/1)

beyti arka arkaya okunduğunda bu etki daha belirgin hâle gelmektedir.

Yine Nef'î'nin Sultan Ahmed Hân'a sunduğu "verir" redifli kaside ile Nedim'in Ali Paşa'ya sunduğu aynı redifli kaside, gerek söz gerek mana düzeyinde büyük benzerlik gösterir.<sup>130</sup>

Nedîm yalnızca şiirde değil inşada da iddialıdır:

<sup>130</sup> krş. Metin Akkuş, **Nef'î Dîvânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.55-59 (5. kaside) ile Muhsin Macit, **Nedîm Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.17-22, (4. kaside).

Himmet olursa eğer mümkündür inşâ-yı sühan  
Utbî vü Vassâfi meşhûr eyleyen inşâ gibi

Şair, nazmının felekleri dolaşan şimşekler gibi düşmanlarının gözünü  
kamaştıracağına bir delil olsun diye düşmanlarına adetâ isbât-ı vücûd etmektedir:

Hasma hüccetler nümâyân eyleyim kim her biri  
Hatf-1 ebsâr eylesin berk-1 felek-peymâ gibi (K.18/46)

Dua bölümüne geçmeden hemen önce söylediği beyitte Nedim, bu meydan  
okumayı sürdürür:

Var ise bir günde îcâd eyleyen gelsin beri  
Bir kasîde bu müselleme nazm-ı bî-pervâ gibi (K.18/51)

Nedim yazdıklarının ekseri icad olduğunun farkındadır. “*Yeni bir şeyler bulmak anlamında olan îcâd, terim olarak orijinal fikirler ortaya çıkarmak demektir. Eski Türk Edebiyatı’nda özellikle tezkire yazarları, şairin sanat gücünü ifade ederken sıklıkla îcâd, îbdâ ve ihtirâ tabirlerini kullanmışlardır.*”<sup>131</sup> Nedim de yazdıklarının icad olduğunu bilmekte, bu nedenle de kendisi gibi pervasız, icad olduğu su götürmez bir gerçek olan şiirler yazmanın mümkün olmadığını söylemektedir.

### 1.6. Nedim’i Tanzir Eden Şairler ve Nedim Etkisi

Bir önceki başlıkta Nedim’in etkisinde kaldığı, sanatını takdir ettiği şairlere yer verdik. Nedim’in etkilediği, bir başka ifadeyle Nedim’in açtığı vadide şiirler söylemeye öykünen şairlerin sayısı ise kuşkusuz daha fazladır.

Nedim’in çağdaşı, tezkire yazarlarından Mirzazâde Sâlim (1688-1743) onu “Nedîm-i tâze-zebân” şeklinde tarif ve tavsif etmiştir. Gerek Nedim’in çağdaşı olan ve gerek ondan sonra gelen pek çok sanatçı şairin bu yönüne dikkat çekmiş,

Kilk-i ‘ayyârın nâ-refte râh açdı Nedîm  
Hâne-i endîşeden gül-zâr-ı isti‘dâda dek (G.60/6)

diyene şairin edebiyatımızda “nâ-refte râh” açtığını tasdik etmiştir.

Edirneli Kâmî, Mirzazâde Ahmed Neylî, Çelebizâde Âsım, Âtîf Efendi, Kelîm, İzzet Ali Bey, Arpaeminizâde Sâmî, Ratıb Ahmet Paşa, Ahmed Vesîm, Ragıp Paşa, İzzet Molla, Vâsîf ve Fâzıl’ın Nedim’e nazire yazmış olmaları hem onu büyük bir şair

<sup>131</sup> Ahmet Mermer-Neslihan Koç Keskin, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.43.

olarak gördükleri ve hem de etkisinde kaldıklarını gösterir.<sup>132</sup> Bu etkiyi göstermesi açısından, Nedim henüz çok genç bir şair iken devrinin en büyük şairleri arasında ismi zikredilen Edirneli Kâmî'nin, Nedim'in şiirlerini tanzir etmiş olması hakikaten dikkate değer. Öyle ki Nedim'in ismini dahi zikretmeyen “*Osman-zâde Tâ'ib, 'Re'is-i Şâ'irân' ünvanını aldığıında, dönemin ileri gelen kişileriyle ilgili kaleme aldığı kasidesinde, şair olarak iki kişiyi tanıdığını söyleyerek, Kâmi'ye yüksek bir pâye verir:*

*Velî ben bildüğüm şâ'ir fakat Neylî vü Kâmîdür  
Hatâdur gayra itmeme şâ'iriyet ile bühtânî”*<sup>133</sup>

Oysa Nedim henüz pek genç iken, şöhret kazanmış üstatlardan olan ve Osmanzâde Tâ'ib'in “şâir” demeye layık gördüğü Mîrzazâde Neylî, Nedim'in takipçisidir.

Peyrev olmakda Nedîmâya öZR-hâh oldun  
Neylîyâ söyleye pây-ı kalemin leng midir

Nedim'in:

Sâkiyâ huşum alan zezeme-i çeng midir  
Yoksa destindeki peymâne-i gül-reng midir (G.28/1)

matlalı gazelini Neylî dışında devrin diğer üstatlarından Kâmî de tanzir etmiştir. Kâmî,

Ol dehen kâfiye-i la'l gibi teng midür  
Hakk ta'bîr idemez nâtıkamuz leng midür (Kâmî, G.48/1)

diye başladığı gazelini Nedim'i överek sonlandırır:

Kâmiyâ nutkı Nedîmün katı bâlâ-pervâz  
Mürg-ı endîşesinün şeh-peri sî-reng midür (Kâmî, G.48/7)

Devrinin re'is-i şâ'irânı olan Osmanzâde Tâ'ib'in en çok beğendiği iki şairin (Kâmî ve Neylî) her ikisinin de Nedim'i tanzir etmeleri onun sanatının tesirini ve aynı zamanda kudretini göstermektedir. Nedim ile Kâmî arasında nazire ilişkisi içerisinde daha pek çok beyit bulunmaktadır.<sup>134</sup> Kâmî'nin “içinde” redifli gazelinde Nedim etkisi gayet açıktır:

Çöz tügmelerin gör ne letâfet var içinde  
Teşbîh idemem mâha kesâfet var içinde (Kâmî, G.188/1)

Âyîne virün destine ol şûh-ı cihânun  
Görsün hele bir kere ne âfet var içinde (Kâmî, G.188/3)

<sup>132</sup> Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, **Prof. Ali Cânip Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözlür Yayınları, İstanbul 1996, s.208-219.

<sup>133</sup> Ali Yıldırım, **Kâmî Dîvânı, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s.21.

<sup>134</sup> bk. Ali Yıldırım, **age.**, s.52-56.

Nedim'in:

Bir safâ bahşedelim gel şu dil-i nâ-şâda  
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda  
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde  
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (M.40/I)

diye başlayan ve Sadâbâd'ın âdeta cenneti andıran güzelliğini anlattığı şiiri de Kâmî'nin:

Cennet-i rûy-ı zemîn olmuş bu her dâğ üsti bâğ  
Gel salın serv-i revânım bâğ-ı Sa'd-âbâda gel

Sen güzeller şâhısın olmaz sana hergiz yasâğ  
Gel salın serv-i revânım bâğ-ı Sa'd-âbâda gel (Kâmî, M.7/I)

mısralarında makes bulmuştur. Yine Nedim'in hafızalara âdeta nakşedilmiş olan ve

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana (G.2/1)

diye başlayan gazeli pek çok şairin gönlünde muhrik arzular uyandırmıştır. Ali Canip, Mirzâde Neylî'nin:

Merdüm-i çeşm-i gazâl-i Çîn hâl olmuş sana  
Aks-i gül mir'âta düşmüş rûy-ı âl olmuş sana

Âb u tâb-ı nâz ile tahmîr olunmuş âfitâb  
Âb u tâb-ı gevher-i hüsn ü cemâl olmuş sana

Vechi var cânâ sipîhr-i hüsn dirsem rûyuna  
Cebhe meh ruhsâr mihr ebrû hilâl olmuş sana

Nakşı çıkmış ser-nüvişti eylemiş şimdi zuhûr  
Hüsni Leylâ'nın siyeh bir destmâl olmuş sana

Neyliyâ çıkmaz hayâlinden meyân-ı dilrübâ  
Ma'ni-i nâzik hayâl-ender-hayâl olmuş sana

gazelinin yukarıda matla beytini verdiğimiz ve Nedim'e ait olan bedianın tamamıyla tesiri altında yazıldığını söyler ve ekler: “*Aynı bediayı başka şairler de tanzir etmişlerdir ki Küçük Çelebi-zâde Âsım bunlardan biridir. İşte tamamen Nedimâne hayaller ve esprilerle dolu olan Âsım'ın gazelini okuyorum:*

Gülden uçmuş reng gelmiş rûy-ı âl olmuş sana  
Müşg-i Çini nâfeden çıkmış da hâl olmuş sana

Bir yere gelmiş sabâh-ı ıyd ile bâd-ı bahâr  
Biri sine biri nutk-ı bî-mecâl olmuş sana



*Hasta mı âşık mısın bir yerde yok ârâmişin  
Ey dil-i şûrîde hiç bilmem ne hâl olmuş sana*

*Nûr-ı zâtındır Hudâyâ nakş-ı kevnî gösteren  
Âsumanlar sanki fânûs-ı hayâl olmuş sana*

*Ey kalem var ise bir mûy-ı miyân fikrindesin  
Rişte-i endîşe-i bârîk nâl olmuş sana*

*Kâbil-i tanzîr olmazken Nedîm'in nazmı hiç  
Âsımâ bilmem neden fikr-i muhâl olmuş sana<sup>135</sup>*

Buradan anlaşılıyor ki Ali Canip Bey, gerek Neylî'nin gerek Âsım'ın Nedim'e olan nazirelerini bir bedianın tesirinde yazılmış manzumeler olarak görmektedir.

Daha önce de zikrettiğimiz üzere Nedim'in nezâketi haddeden geçirerek sevgiliye boy bos, meyi şişeden süzerek sevgiliye kırmızı yanak yaptığı "sana" redifli gazeli, aradan bunca zaman geçmesine rağmen dimağlarda lezzeti, muhayyilede zarafeti hâlâ tazedir. Bu gazeli Neylî ve Çelebizâde Âsım'dan başka XVIII. yüzyıl şairlerinden olan ve bir divançesi<sup>136</sup> bulunan Ârifzâde Âsım da tanzîr etmiştir:

*Tâbiş-i reng-i şafak ruhsâr-ı al olmuş sana  
Merdüm-i çeşm ü dil-i gam-dîde hâl olmuş sana*

*Târ-ı ekşim kârgâh-ı dîdeden yek-rûzda  
İşlenilmiş bir sebîke dest-mâl olmuş sana*

*El-emân ey 'işve pek bâlâda pervâz eyledin  
Güyyîâ şeh-perr-i 'ankâ perr ü bâl olmuş sana*

*Dâğ-ı pür-sûz ile hûn-ı eşk ile tezyîn olup  
Çeşm-i 'âşık şekl-i fânûs-ı hayâl olmuş sana*

*Rişte-i müjganım üzre katre-i eşk-i terim  
Gûşuna âvîzeyi lâyık le'âl olmuş sana*

*Ey hat-ı nev fitne peydâ eylemişsin duymadık  
Şehr içinde güft ü gû çok kîl u kâl olmuş sana*

*Kim ser-endâz u figâr etmiş seni hayretdesin  
Sevdigim söyle nedir derdin ne hâl olmuş sana*

<sup>135</sup> Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, **Prof. Ali Cânîp Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözler Yayınları, İstanbul 1996, s.213-214.

<sup>136</sup> Muvaffak Eflatun, "Ârifzâde Âsım ve Divançesi", S.Ü., Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun'a Armağan, S.14, s.81-88.

Ey sipihr-i evc-i ‘işve atlas-ı gerdûn-kabâ  
Keh-keşân dahi samanî-cübbe şâl olmuş sana

Ârzû-yı vuslat eylerken demiş hem-muhlisem  
‘Âsımâ bilmem neden kasd-ı muhâl olmuş sana<sup>137</sup>

Bunların dışında Ârifzâde Âsım’ın Nedim’in etkisinde ve ona nazire olarak yazdığı pek çok şiiri daha bulunmaktadır.<sup>138</sup> Sultan II. Mahmud devri şairlerinden Enderunlu Halîm, her ne kadar Nedim’in ismini zikretmese de onun “sana” redifli gazelinin Nedim tesirinde yazıldığı açıktır:

Derd-i âhım halka-i zülf-i dirâz olmuş sana  
Şerha-i sînem fesân-ı tîğ-ı nâz olmuş sana

Ey gönül sayd itmege seyr eyle per açmış gelür  
Dîde vü ebrûsı yârin şâhbâz olmuş sana

Ben nice dil virmeyem ey mâh zîrâ kâmetin  
Gülşen-i hüsnünde serv-i ser-firâz olmuş sana

Al al olmuş idi gördün mi gönül gül-ruhların  
Meclis-i meyde nikâbı nîm-bâz olmuş sana

Hayf olsun çok zamândır ‘azm-i meclis itmeyüp  
Vahşeti yârin Halîmâ dil-güdâz olmuş sana<sup>139</sup>

XVIII. yüzyılın önemli şairlerinden olup Nâbî tesirinde şiirler yazan ve aynı zamanda XVII. yüzyılda görülmeye başlayan Sebk-i Hindi’nin temsilcilerinden olan Arpaemînzâde Mustafa Sâmî de Nedim’den etkilenmiştir. Onun:

Hüsne hatt-i ‘anberînfâm olsa da mâni‘ degül  
Cilve-i meh-tâba ahşam olsa da mâni‘ degül<sup>140</sup>

diye başlayan gazeli Nedim’in:

Ol perî-rû ‘âşıkâ râm olsa da mâni‘ değil  
Gündüzün olmazsa akşam olsa da mâni‘ değil (G.76/1)

beytini hatırlatmaktadır.<sup>141</sup>

<sup>137</sup> Fatma Şennur Arslan, **Âsım Ârifzâde Divançesi (İnceleme-Metin-Dizin-Sözlük)**, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2010, s.140-141.

<sup>138</sup> Âsım’da Nedim etkisi ve Âsım’ın nazireleri hususu için bk. Fatma Şennur Arslan, **agt.**, s.10-18.

<sup>139</sup> Mehmet Turgutlu, **Enderûnlu Halîm Dîvânı (İnceleme-Metin)**, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2008, s.108.

<sup>140</sup> Fatma Sabiha Kutlar, **Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvânı**, Yeni Zamanlar Dağıtım, Ankara 2004, s.349.

Bununla birlikte Fatma Sabiha Kutlar Arpaemînzâde Sâmî'nin Nedim tarzı şiire pek rağbet etmediğini söyler. “*Nedim'in bir akım haline getirmeye çalıştığı romantik, oyun ve neşe dolu şiirden sadece bir iki nazire yazacak kadar etkilenmişse de bu yönde kalıcı bir başarı için gereken özel bir yeteneğe sahip olmadığı açıktır.*”<sup>142</sup>

Nedim'in etkisinde kalan diğer bir şair ise asıl mesleği kadılık olan XVIII. yüzyıl şairlerinden Ahmed Vesîm'dir. “*Vesîm, Nedîm'in; 'içün saklar' redifli gazeline ve*

*Zannetme duhter-i rezi rind ile gizlidir  
Anunla şeyh efendi de babalı kızlıdır (G.14/1)*

*beytiyle başlayan gazeline nazire yazmıştır.*”<sup>143</sup> “*Nedim'in içki ile ilgili terimlerle, kelimelerin tevriyeli anlamlarından yararlanarak mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün vezniyle yazdığı gazele Vesîm de aynı vezinle ancak musiki terimlerini kullanarak nazîre yazmıştır. Nedîm'in gazeli sekiz beyitten oluşurken Vesîm'in naziresi beş beyittir.*”<sup>144</sup>

Nedim'in “içün saklar” redifli gazelinin matla'ı ise şöyledir:

Lebin bûsun zamân-ı hatt-ı ‘anber-fâm içün saklar  
Aceb nâzûklük eyler bâdesin akşam içün saklar (G.19/1)

Ancak Ahmed Vesîm'in naziresinin, gerek hayal gerek mana ve ifade bakımından aynı parlaklıkta olduğunu söylemek güçtür:

Mey-i gül-gûnı gerçi sâki mey-âşâm içün saklar  
Velîkin gerdiş-i eyyâm-ı şevk-encâm içün saklar

İrer hengâm-ı hat evc-i kemâle hüsni etfâlün  
Anunçün pertevün mâh-ı bedir ahşam içün saklar

Bilen kadr-i ‘ayâr-ı sîm-i hâs-ı eşk-i çeşmânun  
Mehekk-i imtihân-ı şûh-ı sîm-endâm içün saklar

Gönül bir gün ider izhâr-ı kayd-ı der-kenâr ammâ  
Mahalliyle o şâh-ı ‘işveye i'lâm içün saklar

Ne deryâ-dildür ol zevrak-nişîn-i kulzüm-i nâziş  
Güşâd-ı bâdbân-ı vuslatun eyyâm içün saklar

<sup>141</sup> Burada Edirneli Kâmi'nin de aynı redifte bir gazeli olduğunu hatırlatmakta fayda var. Kâmi'nin gazelinin ilk beyti ise şöyledir:

Ol perî ey dil sana râm olsa da mâni‘ degül  
Bu hayâl endîşe-i ham olsa da mâni‘ degül (G.124/1)

<sup>142</sup> Fatma Sabiha Kutlar, *age.*, s.18-19.

<sup>143</sup> İbrahim Halil Tuğluk, *Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2010, s.15.

<sup>144</sup> İbrahim Halil Tuğluk, *age.*, s.46-47.

‘Abes her şâhid-i bâzâra dil keşf-i zamîr itmez  
Temennâ-yı visâli bir büt-i nâ-râm için saklar

Vesîmâ destgâh-ı sînede nessâc-ı endîşe  
Perend-i fikreti hep şâhid-i ilhâm için saklar (Vesîm, G.68/1-7)

Nedim’in Ahmed Vesîm üzerinde etkili olduğu divanındaki başka şiirlerden de anlaşılmaktadır. Vesîm Divânı’ndaki 275 numaralı gazelin başında, Nedim’e nazire olduğunu belirten “Der-Tanzîr-i Nedîm” ibaresi yer almaktadır ve yine Vesîm Divânı’ndaki 83 numaralı “girmişdür” redifli gazelin, Nedim’e nazire olduğu açıktır.<sup>145</sup>

Ali Canip; Âtîf Efendi, Kelîm ve İzzet Ali Bey gibi şairlerin de aslında şiir sahasında Nedim’le birlikte at koşturamayacaklarının farkında olduğunu, olsa olsa Nedim’i takip edip ona nazireler düzebileceklerini düşünür. O, Çelebi-zâde Âsım’ın Nedim’e hayranlığını ifade ettikten sonra: “*O devrin şöhretli şairlerinden Âtîf Efendi de böyle söylüyor.*

*Yekke-tâz olmak Nedîm-âsâ tekellüfdür sana  
Âtîfa peyrevlik eyle arsa-i tanzîrde*

*Şair Kelîm de hemen hemen aynı sözü tekrarlıyor:*

*Toz kopardın rahş-ı hâmenle Kelîmâ hak bu kim  
Hem-inân olup Nedîm’e arsa-i tanzîrde*

*İzzet Ali Bey -ki sonradan vezir olmuştur- büsbütün Nedîm mukallididir.*

*Nev-zemîn-i tâzede eyle Nedîm’e peyrevi  
İzzetâ şî‘rin biraz hâm olsa da mâni‘ değil*

*diyen bu şairi, Nedîm, Nâbî tesirinden büsbütün çıkarmış kendisine râm etmiştir.”*<sup>146</sup> diyerek başka vadede şiir yazarların dahi Nedim’in şiirinin parlaklığı karşısında âdeta gözleri kamaşarak Nedim’i taklide başladıklarını belirtir.

Nedim’in şiirleriyle bu tür benzerlikler taşıyan daha pek çok şiiri bu bahse ilave etmek mümkündür. Ancak yukarıda örnekleriyle izah etmeye çalıştığımız husus şudur: Nedim, gerek yaşadığı yüzyılda ve gerek daha sonraki yüzyıllarda, hem devrinin “büyük şair” olarak bilinen ve hem de pek öne çıkmayan şairleri üzerinde etkili olmuş önemli bir şahsiyettir.

Nihad Sami Banarlı, XVIII. yüzyılda Seyyid Vehbi ile dikkati çeken Nedîm tarzı söyleyişin, Enderunlu Fâzıl’dan sonra XIX. yüzyılda Keçecizâde İzzet Molla ve

<sup>145</sup> krş. İbrahim Halil Tuğluk, **Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2010, s.113 (83. kaside) ile Muhsin Macit, **Nedîm Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.288 (30. kaside).

<sup>146</sup> Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, **Prof. Ali Cânip Yöntem’in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözler Yayınları, İstanbul 1996, s.214.

Enderûnlu Vâsıf'la Osman Nevres gibi şairlerin elinde bir Nedim Mektebi kıvamını bulduğunu söyler ve ekler: “*Ancak Nedîm’i tâkib eden bu şâirler, umumiyetle kuvvetli şahsiyetler olmadığından Nedîm Mektebi’nin yegâne büyük şâiri yine Nedîm’dir.*”<sup>147</sup> Nedim’in etkisi yaşadığı yüzyılla sınırlı kalmamış; o, Tanzimat, Servet-i Fünûn edebî dönemlerinden Yahya Kemal’e ve oradan yakın dönem şairlerine kadar adından söz ettirmeyi başarmıştır.<sup>148</sup> Tevfik Fikret’in şairlerin portrelerini tasvir ettiği “Aveng-i Tesavir” başlığı altında yer alan altı şair portresinden biri de Nedim’e aittir. Tevfik Fikret, Nedim’in ve şiirinin özelliklerini sıraladığı şiirini şöyle bitirir:

Nedîm’in işte likâ-yı hayât-ı fânîsi;  
Nedîm, o şi’rimizin çehre-i civânîsi!

(*Nedim’in işte geçici, ölümlü hayatı; Nedim, şiirimizin o genç kalan yüzü!*)<sup>149</sup>

Süleyman Nazif, Tevfik Fikret’in Âveng-i Tesâvir’leri arasında Nedim hakkında yazdığı şiirden övgü ile bahsederken, şair Nedim’in müstehcen olarak tavsif edilen sanatı hakkında görüşünü de beyan eder: “*Tevfik Fikret’in ‘Âveng-i tesâvir’i (tasvirler hevengi) arasında Nedim’i tasvir, daha doğrusu olduğu gibi gösteren bir manzume vardır ki, Sadâbâd şairini, belki muâsırları bunun kadar tanıtamazlar. Ahlâk mevzuunda herkesten çok temizliği seven Tevfik Fikret, şu manzumesinde Nedim’in san’at hayatına karşı gizli bir darılma kıvrımı, hiçbir ayıplama izi göstermiyor. Bilâkis, şahıs ve muhitinin vaziyet ve manzaralarını zaptedemediği bir neş’e ve beğenme coşkuluğuyla ve Nedim’in şuh ruhunu aksettirecek bir oynak ahenkle göz önüne getirip canlandırıyor ki, san’at aşkına yakışan da budur.*”<sup>150</sup>

<sup>147</sup> Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.II, MEB Yayınları, İstanbul 2001, s.763.

<sup>148</sup> Orhan F. Köprülü; Ziya Paşa, Nâmık Kemal, Yahya Kemal ve daha pek çok sanatçının Nedim’in hayranları arasında yer aldığını söyler. bk. Orhan F. Köprülü, **Türk Klâsikleri** -Yunus Emre’den Âşık Veysel’e-, C.3, Döşar Yayınları, İstanbul 1984, s.44. Ayrıca bk. Fevziye Abdullah Tansel, “Nedîm”, **İslâm Ansiklopedisi**, C.9, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1964, s.173.

<sup>149</sup> Asım Bezirci, **Tevfik Fikret, Rübâb-ı Şikeste Kırık Saz, -Bütün Şiirleri:2-**, Can Yayınları, İstanbul 1984, s.400-407.

<sup>150</sup> Süleyman Nazif, **Mehmed Âkif**, Millî Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s.21.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. NEDİM DİVANI'NIN TAHLİLİ

#### 2.1. Mazmun ve Hayal Dünyası (İnce[len] Hayal)

Klasik Türk şiiri, malum olduğu üzere klişe bir mazmun dünyasına sahiptir. Onun bu kaideci yapısı Tanzimat'la birlikte ciddi tenkitlere maruz kalmıştır. Ancak şairler, mahdut bir alan içinde olmakla birlikte bîkr-i ma'na ve bîkr-i mazmûn bulmanın peşinde koşmuş, bunu başaran şairler ise edebiyat tarihinde önemli bir mevki elde etmişlerdir. Bu durum, nispeten geleneğin şekillendirdiği bir husus olmakla birlikte sanatçının mizacı, sanat anlayışı ile de ilgilidir. Nedim bu hususta muvaffak olmuş, yeni hayaller ve mazmunlar terkip etmede yahut var olanları yeni bir solukla yeniden söylemede tekellüfe düşmemiştir. Aksine o, yaratılışının bu hususta pek cömert olduğunu şöyle dile getirir:

Tab'ım o bâğ-bân-ı giran-dest-i mâyedir  
Kim bir gül istesem bana bir gülsitan verir (K.4/56)

*(Yaratılışım o denli becerikli bir bahçivandır ki ondan bir gül istesem bana bir gül bahçesi verir.)*

Gerçi hemen her şair mana hazinesinin kapısını kendisinin açtığını söyler ancak sanırım Nedim gerçekten bu vasfı haiz müstesna şairlerdendir. O, hem tezkirelerden başlayarak günümüze varıncaya kadar bütün edebiyat tarihlerinin ve hem de kendisinin sık sık üzerinde durduğu “tâze edâ”ya mâlik bir şairdir. Hayalinin Ferhâd'ı kendisine yeni bir maden ocağı açmış olan şair, başkalarının hayallerine tevessül etmez; çünkü onun Ülker yıldızı gibi parlak olan muhayyilesi, mazmunlar Leylâsının güzelliğini mehtap ile aynı parlaklıkta yapmıştır:

Bâreka'llah yine hem-hâlet-i meh-tâb etdi  
Hüsn-i Leylî-i mezâmîni bu yek-reng peren (K.2/7)

Yani şairin parlak muhayyilesi ve yaratılışı mazmunların güzelliğine güzellik katmış, ona parlaklık vermiştir.

Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde Nedim'e ayrıcalıklı bir yer kazandıran hususlar “muhayyile ve üslup”tur demek yanlış olmaz. Bu nedenle bu bahiste, edebiyat tarihimizin gelişim süreci içerisinde ona hususi bir yer kazandıran hayal inceliklerine değinilecektir.

Nedim Divanı baştan sona okunduğunda, şairin en çok üzerinde durduğu kavramların “**naz ve nezaket**” veya bunlarla dolaylı olarak alakalı kavramlar olduğu hemen dikkati çeker. Geleneksel söylemde de olmakla birlikte Nedim’de hem hayal hem de hayallerin işlenişinde bir incelme söz konusudur. Bu inceliş konuların işlenişinde, hayal unsurlarında görülmekle birlikte seçilen sözcükleri de etkiler. Nedim’in söz varlığına baktığımızda “nâz, nâzık, nâzenîn, nezâket” gibi sözcüklerin yoğun bir biçimde kullanılmasının temelinde kanaatimizce bu vardır.

Hayal inceliği, ifadede de kendine özgü bir kelime kadrosunu gerekli kılar. Çünkü bir ifadeyi daha zarif bir biçimde iletebilmek ve hayaldeki inceliği daha güçlü bir tesir uyandıracak şekilde aktarabilmek için soyut kelimelere müracaat etmek gerekir. Dolayısıyla hayal ile kelime kadrosu arasında bu anlamda sıkı bir ilişki söz konusudur. Gerek hayal dünyası gerek kelime kadrosu açısından nâz ve nezâket ile ilgili hususlar şairin Divan’ında öylesine belirgindir ki Nedim için “nâz ve nezâket şairidir” demek yanlış olmaz. Bu, onun sanatını belirgin kılan önemli bir husustur. Birkaç örnekle bunu izaha çalışalım:

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana (G.2/1)

*(Nezaket haddeden geçmiş sana boy bos olmuş; şarap da şîşeden süzölmüş sana kırmızı yanak olmuş.)*

Hadde, erimiş madenden tel yapmak için kullanılan maden levhadır. Şair nezaketi bu hâliyle sevgiliye boy bos yapmaya layık görmüyor, onu incelttikçe inceltiyor. Böylece nezaket sözcüğünün zihinde uyandırdığı latif ve zarif hisler veya çağrışımlar nezaketin haddeden geçirilmesiyle bir kat daha inceltilerek bir üst perdeden seslendiriliyor. Bu durum okurun algısında, soyuttan daha soyuta geçmede his ve hayalin fitilini ateşleyen bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. İkinci mısra da ise yine aynı gerekçeyle mey şîşeden süzöldükten sonra sevgiliye kırmızı yanak olabiliyor.

Gazelin ikinci beyti de aynı inceliktedir:

Bûy-ı gül taktir olunmuş nâzın işlenmiş ucu  
Biri olmuş hoy birisi dest-mâl olmuş sana (G.2/2)

*(Gülün kokusu imbikten geçirilerek damıtılmış, nazın da ucu işlenmiş; sana biri ter biri de mendil olmuş.)*

Esasen damıtma işlemi sıvı şeyler için kullanılır; ancak şair ilk beyitteki incelik ve nezaketi devam ettirerek gülün kokusunu imbikten geçiriyor. Ve yine muhayyel bir kavram olan nazın da ucunu işliyor. Sonra bunlardan biri sevgilinin teri biri de (o teri

silme için) mendil oluyor. Hayaldeki incelik ifadedeki akıcılığı da güçlendiriyor. Üslup bahsinde inceleneceğinden burada kısaca değinecek olursak, bu tür kullanımlarda XVII. yüzyılda klasik Türk şiirinde etkisini gösteren Sebki Hindî'nin büyük tesiri vardır. Nef'î, Neşâtî ve Na'îlî gibi bazı şairlerde gördüğümüz bu üslup daha sonraki yüzyılda Nedim ve Şeyh Galib'de de etkili olmuştur. Beyitte örneğini gördüğümüz somut bazı kavramların soyut; soyut olanların ise somut kavramlarla ilişkilendirilerek ifade edilmesinin anlatıma incelik katarak okurun algısında farklılık uyandırdığı bilinmektedir. İşte Nedim de bu beyitte soyut bir kavram olan gül kokusunu somut bir şey olan imbikten geçiriyor ve yine soyut bir kavram olan nazın ucunu tıpkı bir mendil gibi işliyor. Bu gibi örneklere Nedim'de çok sık rastlanır. Sevgili baştan ayağa öylesine naz, ima ve işaretle doludur ki onu gören, her bir tüyünün ucunda göz ve kaş vardır zanneder:

Ser-â-pâ şöyle pürdür nâz u îmâ vü işâretden  
Sanırsın her ser-i mûyunda çeşm ü ebrûvan vardır (G.42/2)

Göz ve kaş; nazın, ima ve işaretin yegâne enstrümanlarıdır. Sevgili bütün naz ve nahvetini bu sayede âşika gösterir; ancak öylesine nazla doludur ki onun kaş ve gözü dışında, vücudundaki her bir tüyün ucunda bu nazı gösteren kaş ve göz vardır sanki. Şairin bu ifadesine göre baştan ayağa naz sevgiliyle cisimleşmiş, âdeta mücessem hâle getirilen naz, sevgili suretinde tezahür etmiştir. Nedim, sevgilin boyunu tavsif ederken de “nâz-su-fevâre (fiskiye)”yi birlikte kullanarak bu sözcüklerin çağrışımsal anlam inceliklerinden istifade eder ve bu beyitlere baktığımızda serapa nazla dolu âdeta bir nezaket abidesiyle karşılaşırız:

Nâzı âb etmiş de bir fevâre resm etmiş hayâl  
İşte ol sudur atılmış kâmetin olmuş senin (G.72/2)

*(Hayal, nazı su etmiş de bir fiskiyede resmetmiş. İşte o su [fiskiyeden] atılmış senin boyun olmuş)*

Nedim anlamı inceltirken merkeze yine “nâz”ı alarak suyun da çağrışımlarından (billur bir beden) yararlanarak mazmununu onun üzerine inşa ediyor. Naz sevgiliye boy olmak için su olup fevâreden geçiriliyor. Tabii hayal de teşhis edilerek bir ressama teşbih ediliyor. Âb olan nâz fevâreden yükselerek sevgiliye boy oluyor. Hayal sevgilin boyunu bu şekilde resmediyor. Fevâre-kâmet arasındaki ilişki hem yükseklik hem de parlaklık, berraklıkla ilgilidir. Bununla billur bir beden hayal ediliyor.

Bir başka beyitte ise sevgilin kameti şu şekilde tavsif edilir:



Kaddi bârîk ü medîd o rûtbe kim sandım Nedîm  
Hem-ser-i medd-i nigâh-ı hasretin olmuş senin (G.72/4)

*(Ey Nedim! Sevgilinin boyu öylesine nâzik ve uzun ki [onu görünce] senin hasretli bakışının uzunluğuyla eşit olmuş sandım.)*

O, nazlı nazlı salınarak yürüyen sevgiliyi bir naz atına süvar olmuş gibi tahayyül eder.

Ey süvâr-ı esb-i nâzım senden olmaz can dirîğ  
Kande kaldı rahş-ı râhat-bahş ile râhat bısât (G.56/3)

O sevgiliden can bile esirgenmez.

Şair yalnızca naz atının binicisi sevgili vasfında değil, kaside sunduğu Şehid Ali Paşa'nın atı vasfında da parlak hayaller kurar:

O kadar şûh u sebük-pây ki görmez âzâr  
Na'1 ü mîh olsa eger şeb-nem ile berk-ı semen (K.2/56)

*([Onun] atı o denli hızlı koşan şuh bir attır ki semen yağrağı ayağına nal, çiğ tanesi de çivi olsa zarar görmez.)*

Atın ayağının altındaki semen yaprağının ve çiğ tanesinin zarar görmemesi, uçar gibi hızlı gitmesinden ötürüdür.

Bu gün gördüm Nedîmâ geçdi bin nahvetle dil-dârın  
Kirişme dâmenin destin hınâ-yı hüsn ü ân tutmuş (G.53/8)

*(Ey Nedim! Bugün sevgilinin binlerce gurur ve kibir içerisinde geçtiğini gördüm. O hüsn ü ân [güzellik] kınasıyla kınalanmış eliyle naz eteğini tutarak geçti.)*

Bir sevgili düşünün ki eteği nazdan ibarettir; eli ise hüsn ü ân kınasıyla kınalanmıştır.

Nâz ve nezâket yalnız sevgili için kullanılmaz; Nedim bu kavramların anlam dairesini genişleterek daha pek çok unsura teşmil eder. Öyle ki o, naz ile abad şehirler tahayyül eder:

Dediler şehr-i nâz-âbâd içinde 'işve sükunda  
O tâcir-beççe bir dükkân-ı istiğnâya girmiştir (G.30/3)

*(O tâcir çocuğun nazla dolu şehir içinde, işve çarşısında istiğna dükkânına girdiğini söylediler.)*

Buradaki teşbihler daha önce zikrettiğimiz gibi Nedim'in muhayyilesinin inceliğini göstermektedir. Şair öyle bir şehir tasavvur ediyor ki bu şehir naz ile âbâddir ve o naz şehrinin pazarları işve, dükkânları ise istiğnadır. Şair sevgilinin vasıflarını şehre atfederek aynı zamanda “şehir, sük, tâcir ve dükkân” gibi kelimeleri güzel bir

tenâsüple sunuyor. Nedim'in bu beyti İstanbul ve Sadâbâd vâsfinda Sadrazam İbrahim Paşa'nın övgüsünü yaptığı meşhur kasidesindeki beyti hatırlatmaktadır.

Kâlâ-yı ma'ârif satılır sûklarında  
Bâzâr-ı hüner ma'den-i 'ilm ü 'ulemâdır (K.22/8)

*(Çarşılarında bilgi kumaşı satılır, hüner pazarı ilim ve âlimler ocağıdır.)*

Bir önceki beyitte naz ile âbâd olan şehir bu kez ilim ile âbâddır; ancak önceki beyitte muhayyel olan şehir bu kez İstanbul'dur. Dolayısıyla beyitin kurgusunu temin eden hayal aynıdır. Nedim'de bu tür hayal tekrarlarına başka beyitlerinde de tesadüf edilmektedir. Sevgilinin boyu buna örnek gösterilebilir. Sevgilinin boyu Nedim'in muhayyilesinde fiskiyeden atılan bir su imajı uyandırmış olmalı ki birkaç beyitte aynı hayale yer verir:

Meğer fevvâreden âb-ı letâfet sıçramış çıkmış  
O rütbe kâmet-i ber-cesten ey şûh-ı cihan vardır (G.42/6)

*(Ey cihanın en şûh dilberi! Senin seçkin boyun o denli [güzeldir] ki sanki fiskiyeden güzellik suyu sırcayıp çıkmıştır.)*

Nâzı âb etmiş de bir fevvâre resm etmiş hayâl  
İşte ol sudur atılmış kametin olmuş senin (G.72/2)

*(Hayal, nazı su etmiş de bir fiskiye gibi resmetmiş, işte o su atılmış senin boyun olmuş.)*

Bir diğer beyit:

Sandım olmuş ceste bir fevvâre-i âb-ı hayât  
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni (G.154/5)

*(Bir abıhayat fiskiyesi sıçramış zannettim. O eşsiz boyun seni bana böyle [bu sûrette] gösterdi.)*

Bir başka beyitte ise selvi boylu sevgilinin yürüyüşü, akıp giden bir suya benzetilir:

Şûhdur tâ şöyle reftârın ki farketmez bakan  
Şöyle gitsen serv-i âzâdım akar sularla sen (G.103/8)

*(Başı yükseklerde olan [uzun boylu] sevgilim! Yürüyüşün öyle şûhtur ki, akarsularla şöyle yan yana gitsen bakan [kimse] seninle suyu ayırt edemez.)*

Nedim'in şiir dünyasında naz ve su, mana ve hayal inceliğini temin eden iki önemli kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Nedim, pek çok beyitte söz konusu iki kavramın çağrıştırdığı anlam zenginliklerinden yararlanmıştır. İfade açısından diğer önemli bir husus “tâ” ve “ki”li yapılardır. Farsça tâ edatı ve ki bağlacı açıklama gerektiren ve sonradan açıklığa kavuşturulacak yargının kendisinden önceki

kısımda zeminini hazırlayan yapılardır. Bu beyit için bakılacak olursa “şûhtur” yargısı tanımlanmayı ve açıklanmayı bekleyen bir yargıdır. Şûh olan nedir? Sevgili mi, onun bir vasfı mı? Yoksa memduhun atı veya rüzgârın esişiyle birlikte nazla salınan bir servi ağacı mı? Tâ edatından sonraki “reftârın” ifadesi şûhluğun yürüyüşe ait olduğunu hemen izah ediyor. Ancak bu hâliyle de anlam tamamlanmış değildir. Zira yine yürüyüşün sevgiliye mi yoksa teşhis ve teşbih yapılarak beytin anlam dünyasına sokulan bir gül mü ağaç mı olduğu belli değildir. İşte “ki” bağlacı beyitte kendisinden önce gelen “yürüyüşün şuhtur” yargısını tefsir ve tevil eden ve bu surette ikinci mısradaki beytin açık kalan anlam dünyasını tamamlayan bir işlev yüklenmiştir. Aynı zamanda anlamın tehir edilmesini sağlayarak okura merakla birlikte çeşitli tevil imkânları sunan bir yapı arz etmesi dolayısıyla da önemli bir işleve sahiptir. Bir bakıma roman ve öykü türlerinde olduğu gibi anlamı öteleyip, erteleyerek (takdim/tehir) merak unsuru uyandıran ve dikkati teksif eden önemli bir dilsel öğedir. Yapısal açıdan bu tür dilsel öğelerin dikkate alınarak üzerinde önemle durulması gerekir. Zira bu dilsel öğeler, söz dizimini ve anlamı etkileyen, mısralar ve kelimeler arasındaki paralellikleri sağlayarak aynı zamanda üslubu da oluşturan önemli yapısal unsurlardır.

Şair yukarıdaki beyitte olduğu gibi bazen sevgilinin nâzını âb ederken bazen de demirden bir dağı su haline getirir. Tabii bunlar hep sevgilinin bir vasfı dolayısıyla gerçekleşir:

Fürûğu kûhsâr-ı âheni âb eylemek mümkün  
Ol âteş kim hayâlinle dil-i şeydâya girmiştir (G.30/5)

*(Parlaklığının demirden bir dağı su gibi eritmesi mümkün. Ey sevgili, o ateş ki hayalinle çılgın gönüle girmiştir.)*

Burada sevgilinin hayaliyle çılgın gönüle giren ve ziyasıyla demirden bir dağı bile su gibi eriten aşktır.

Ayîne oldu bir nigeş-i hayretinle âb  
Bi’llâh ne saht âteş-i sûzansın ey gönül (G.78/6)

*(Ayna senin bir hayretli bakışınla eriyip su oldu; Allah için sen ne yakıcı bir ateşsin ey gönül!)*

Bu kez gönüldeki yakıcı ateş aynayı bir su hâline getirmiştir. Gönüldeki ateşin bu denli yakıcı ve tesirli olması ise sevgilinin hayret bakışının orada (gönülde) tecelli etmesiyle alakalıdır. Şair hem bu beyitte hem de bir önceki beyitte ateş ve su sözcüklerinin tezat anlamlarından istifade ediyor. Bir başka beyitte de sevgilinin bakışı şöyle tasvir olunur:

Hançeristân-ı müjenden güzer eyler bî-bâk  
Bü'l-aceb düzd-i cigerdârdır el-hak nigehein (G.66/3)

*(Bakışın kirpiklerinin hançerliğinden korkusuzca geçer; doğrusu o [bakışın] şaşılacak derecede cesur bir hırsızdır.)*

Gönül ikliminin sultanı olan sevgiliye yakışır bir tasvir. Öyle ki önünde hiçbir engelin durmaya güç yetiremediği bakış ve iki sıra dizilmiş haliyle birer hançeristana dönmüş o müje hayli (sürüsü). Ancak o bakış, kendinden emin, âşıkın gönül ülkesine girmeye âdeta azmetmiş cesur bir düşman yahut hırsızdır. Onu iki sıra halinde saf tutmuş kirpik orduları dahi durduramamış ve bakış okları gönül mülküne girmeyi başarmıştır. Bu durumda onun (âşıkın) teslim olmaktan başka çaresi kalmamıştır.

Hayâlin gelmez oldu dîde-i fersûde-müjgâna  
Meger kim pâ-y-i nâzî yârelenmiş ol dikenlikde (G.127/3)

*([Ağlamaktan] kirpikleri perişan olmuş gözüme hayalin gelmez oldu; galiba [sevgilinin] o dikenlikte naz ayağı yaralanmıştır.)*

İnce hayalin, seçkin mana ile nasıl terkip edildiğine güzel bir örnektir bu beyit. Dikkat edilecek olursa yaralanan sevgilinin ayağı değil; nazının ayağıdır ve onu yaralayan diken yahut herhangi bir kesici, delici alet değildir, âşıkın kirpikleridir.

Aynı hayalin tekrar edilmesine aşağıdaki beyitlerde de rastlamaktayız:

Yok mu bir handeye kurbânın olam cây meğer  
O kadar teng midir gonce-i nev-hîz-i dehen (K.2/19)

*(Bir gülüşe dahi yer yok mudur, kurbanın olayım ağzının henüz açılmış goncası o kadar dar mıdır?)*

Beyitte sevgilinin ağzı henüz açılmış bir goncaya teşbih edilerek bir gülüşün dahi sığamayacağı kadar teng (dar ve küçük) tahayyül ediliyor. Nedim kullandığı hayallerde olduğu gibi **kelime seçiminde** de oldukça titizdir çoğu kez. Örneğin:

Bir nihânice tebessüm de mi sığmaz cânâ  
Söyle bi'llah dehenin tâ o kadar teng midir (G.28/5)

*(Ey sevgili! Ağzına gizlice bir gülüş de mi sığmaz, Allah için söyle ağzın o kadar küçük müdür?)*

beytinde sevgilinin ağzının yahut dudaklarının tavsifini yaparken klasik söylemdeki o klasik güzellik algısını son derece sanatkârane bir söyleyişle “nihânice tebessüm” yapısıyla bize sunuyor. Bu şiirde “estetik”in ölçüsü bîkr-i mana veya bîkr-i mazmûn diye tabir edilen yeni buluşların, deyim yerindeyse yine bîkr-i edâ ile beyan edilmesi; yani lafız ve mananın birbirine mutabık olmasıdır. Çünkü ortada, asırlar boyunca

işlenmiş olan ve üzerinde bütün sanatçıların uzlaştığı ortak bir malzeme vardır. Ve böyle bir durumda asıl hüner, neyi söylediğinden ziyade nasıl söylediğidir şairin. Bu beyte mana açısından baktığımızda, mananın oluşmasını temin eden hayal gayet güzeldir. Zira sevgilinin dudağı ve ağzı görünmeyecek kadar küçüktür, bir noktadır hatta yoktur. Nedim de sevgilinin ağzının küçüklüğünü, bir tebessümün dahi sığmayacağı kadar küçük olarak ifade ediyor. Tebessüm yerine şair hande (gülüş) kelimesini de kullanabilirdi; ancak mananın o zaman, tebessümün uyandırdığı çağrışım kadar ince olamayacağı açıktır. Burada anlatılmak istenen şey esasen sevgilinin bir tebessümü bile âşıkta çok gördüğü, ondan esirgediğidir. Bu sarih manaya ve klişe benzetmeliğe Nedim şiiriyet kazandırmak için güzel bir hayal kuruyor. Ancak kurulan hayalin tesirli olabilmesi için onun bir de güzel bir biçimde ifade edilmesi gerekir. Ve kanaatimizce beytin mana yönünden güzelliğini bu hayal üstlenirken, lafız güzelliğini de “nihânîce tebessüm” ifadesi yüklenmiştir. Şair kelime anlamı, “gizlice, saklıca” olan bu kelimeyi küçük anlamında kullanıyor. Fakat bu anlam ilgisi kurulurken nihân kelimesinin “bulunmayan, sır, gizli” anlamıyla sevgilinin dudağının vasfı olan “görünmeyecek kadar küçük olma, hatta yok olma” anlamları arasında bir bağ kuruluyor. Dolayısıyla beytin incelikli mana ve lafız yapısının “nihânîce tebessüm” sözü üzerine tesis edildiğini söylemek mümkündür.

Zannetme duhter-i rezi rind ile gizlidir  
Anunla şeyh efendi de babalı kızlıdır (G.14/1)

Şair, bir taraftan zahide çatarak üzümün kızı (şarap) ile yalnız rindin değil, şeyhin (zahidin) de sıkı fıkı olduğunu ifade etmek için “gizli” sözcüğünü kullanırken öte yandan zahidin şarabı gizli gizli içtiğini de çok zarif bir biçimde dile getiriyor. Rindin ise böyle bir kaygısı, endişesi yoktur. Şairin her iki anlamı da karşılayacak şekilde kullandığı bu sözcük (gizli) bu bakımdan önemlidir. “babalı kızlı” ile kastedilen de tam olarak “sıkı fıkı olmak”tır.

Çeşm ü ebrûya kafâdârsın ey zülf-i siyâh  
Sen de kâfirsın o kâfirlere imdâdın için (G.92/3)

*(Ey siyah zülüf! Sen de sevgilinin gözü ve kaş ile aynı kafadasın. O kâfirlere yardım ettiğin için sen de kâfirsın.)*

Sevgilinin zülfünün âşıkta yaptığı eziyet ve cefâyâ göz ve kaş da ortak olmaktadır. Yani suç ortağıdır. Çünkü üçünün de ortak özelliği âşıkta cevri ve cefa etmenin yanında siyah olmalarıdır. Kâfir olmaları da bu nedenledir. “kafâdâr” sözcüğü mecazen aynı düşünce ve davranışları paylaşan kimseler anlamına gelir. Ancak hem

zülûf hem de göz ve kaşlar serde (kafada) bulunduğundan “kafâdâr” sözcüğünün kullanımı yersiz değildir. Ayrıca İslâmî düşüncede küfre rıza göstermek de küfre ortak olmak anlamına gelir.

Yaşam tarzı ve hayatın, şiiri ve şairin kelime seçimini etkilediği görülür. Nedim Divanı’nda -tespit edebildiğimiz kadarıyla- iki yerde geçen “inkılâb” sözcüğü de belki değişen tarihî ve sosyal sürecin dile, sözcüklere yansımalarıyla alakalıdır. Nitekim Nedim’in yaşadığı dönem (Lale Devri) bazı araştırmacılarla bir bakıma Osmanlı rönesansı, Türk modernleşmesinin (inkılâbının) bir başlangıcı olarak kabul edilmektedir. İnkılab sözcüğünün geçtiği beyitler şunlardır:

Düşürme kendini gird-âb-ı **inkılâba** Nedîm  
Zaman olur sana da bir kenâr olur peydâ (G.4/5)

Eyler nesîm-i lutfu bize gird-bâd-ı gam  
Bu rûzgâr-ı bî-mededin **inkılâbı** var (G.24/4)

Her iki beyitte de “inkılâb” sözcüğü, yaşanan sıkıntılara sabırla mukabele eden bir kimsenin mütevekkil halini ihsas ettirmektedir.

Ancak Nedim’in şiirlerindeki bazı kelimeler -bizim baktığımız- lügatlerde yer almadığı gibi bazı kelimeler de alışılmadık bir biçimde kullanılmıştır.

Şu zîbâ germesûdı sevdiğim gel al ziyân etme  
Çıkar bir câme sana belki artar nîm-tenlik de (G.127/5)

Bu beyitte geçen germesûd sözcüğüne taradığımız sözlüklerde tesadüf edilmedi. Reşad Ekrem Koçu’nun Süslenme ve Süslü Giyinme Sözlüğünde ise şu bilgiler kayıtlıdır: “**Germesûd (?)**, *Yalnız Nedîm’in bir gazelinde rastladık; beyitteki yerine göre, lugatımıza geçmemiş kışlık eski bir kumaş ismi olması gerekir.*”<sup>151</sup>

Bunun dışında şairin aşağıdaki beyitte kendisini teşbih ettiği “başarda” alışık olunan benzetmeliklerden değildir.

Deryâ-yı aşka dün beni başarda eyledi  
Bir dâne al fesli Cezâyirli âfeti (G.153/4)

(*Dün bir al fesli Cezâyirli âfet, beni aşk denizine savaş gemisi yaptı.*)

Şemseddin Sâmî, Kâmûs-ı Türkî’de bu kelimeyi “başarda” ve “bastarda” olmak üzere iki şekilde göstermiş ve her iki kelime için ayrı manalar vermiştir: “**başarda**: *Eskiden bir nev’i harb gemisi.*” anlamını verdikten sonra “bastarda” sözcüğüne

<sup>151</sup> Reşad Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1969, s.122-123.

yönlendirir. “**bastarda**: bir cins küçük gemi, kadirganın küçüğü; geminin başındaki ufki direk.”<sup>152</sup>

Şairin kendisini bir savaş gemisine teşbih etmesi aşk denizindeki savaşta ayakta kalabilmek, mücadele edebilmekle alakalıdır. Zira aşk deryası âşık dalgalarıyla savaş açmıştır. Bütün sıkıntılarla, zorluklarla âşıkın üzerine gitmektedir. Bu şiir geleneğinde âşıkların gönüllerini bir kayığa teşbihi olağandır. Bu beyitte ise şair kendisini baştardaya<sup>153</sup> yani bir savaş gemisine teşbih ediyor.<sup>154</sup> Ayrıca şairin belirli bir zaman dilimi kullanması, maşukun nereli olduğu ve ne giyindiği şeklinde bir tasvirde bulunması ya gerçekten görülen, somut bir sevgilinin tasviridir ya da anlatımı daha gerçekçi kılmak, etkileyici olmak düşüncesiyle yapılan bir kurgudur. Ancak her ne olursa olsun Nedim’in şiirlerinde gerçek hayatın ve onun yansımalarının büyük yer tuttuğu bir gerçektir. Nedim’in şiirlerinde sıkça rastladığımız bir özellik de “dün, bugün” gibi reel zaman kavramlarını sıkça kullanmış olmasıdır. Sanatçının bunu bilinçli yapıp yapmadığını bilememekle birlikte okurda ve algılamada bir gerçeklik hissi yarattığı yadsınamaz; çünkü insan zihni somut olanı ve nesnel âlemde özdeşlik kurabildiği varlıkları daha çabuk ve iyi bir biçimde kavrama yeteneğine sahiptir. Gerçek hayatta kişinin özellikle öğrenme sürecinde soyut varlıkları somuta indirgeme gayreti içerisine girmesi; nesnelere, varlıkları ve en genel anlamda şeyleri anlaşılır kılma isteğinin bir tezahürüdür. Edebî metinler söz konusu olduğunda ise -özellikle de eski dönemlere ait metinler- okur açısından bu gibi kullanımlar (beyitteki “dün gece” ifadesi gibi) okurun içinde bulunduğu tarihsel yahut kronolojik konum ne olursa olsun metnin yazıldığı zaman dilimini okuma eylemi esnasında içinde bulunduğumuz zaman dilimine yaklaştırarak aradaki uzun tarihî mesafeyi büyük ölçüde daraltır; en azından algıda bir yakınlık ve özdeşlik hissine sebep olur. Bu da okurun metinle daha kolay bütünleşmesini sağlar. Birkaç örnek verecek olursak:

Unutdurdu bana serv-i revânı **dün** gülistanda  
Efendim bir uzun boylu yeşil atlaslı âfet var (k.66/3)

<sup>152</sup> Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Türkî**, 1317, s.264-265.

<sup>153</sup> Türk denizcilik tarihinde önemli bir yeri olan “baştarda” hakkında bilgi ve Sultan III. Ahmed devrindeki bir hünkâr baştardası için bk. **EK 8**.

<sup>154</sup> Hasibe Mazıoğlu, Nedim’in beytini “bastarda”nın, “geminin başındaki ufki direk” anlamından hareketle yorumlamış olmalı ki şöyle der: “*Dün bir tane al fesli Cezayirli âfet, beni aşk denizine gemi direği eyledi.*” (Hasibe Mazıoğlu, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s.167.)

Ancak Hasibe Mazıoğlu’nun tercih ettiği bu anlam beytin anlamı ile örtüşmemektedir. Şairin kendisini çok kürekli bir savaş gemisine teşbihi, -zikredildiği üzere- aşk denizinin sıkıntı veren çetin dalgalarıyla mücadele edebilmesi maksadıyladır. Zira bir çifte piyade kayığının bu dalgalarla başa çıkması mümkün değildir.

Haber almak için gülzâra gönderdim sabâyı **dün**  
Bakardım kim bahârın cünbüşünden bir haber gelsün

Nedîmâ geldi tahkîk olmak üzre söyledi **bu gün**  
Açıldı lâleler seyr-i  ırâğan vaktidir şimdi (M.43/V)

**Bugün** pek ser-firâz u şâdman gördüm Nedîmâyı  
Meger kim meclis-i mahdûm-ı bî-hemtâya girmiştir (G.30/6)

**Dün** çemende sevdiğim mestâne geçdin bakmadın  
Serv refâtârın görüp başın salardı dûrdan (G.107/4)

Mest kendi gülüp altındaki rahş oynardı  
Gördüm ol âfeti **dün** bir düğün âlâyında (G.133/4)

Ol perçemin nazîrini hâtırda mı gönül  
Görmüş idin **geçen sene sünbül zamanları** (G.155/3)

Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

“Kelime seçimi” ile ilgili son olarak şunu da ifade etmekte yarar vardır: Divan dibaceleri ve tezkirelerden öğrendiğimize göre şairler, ilham perisinin gelerek kulağına büyümlü sözler fısıldamasını bekleyen ve sonra da kaleme sarılarak hemen şiirler söyleyen kimseler değildirler. Onlar kullandıkları kelimeleri metin içerisinde çok yönlü anlam ilişkileri oluşturacak şekilde özenle seçmişlerdir. Bu nedenle bu şiirde, ilk bakışta görülemeyecek bazı anlam örüntüleri; ses, şekil ve mananın bir araya gelmesiyle oluşan anlam tabakaları mevcuttur. Nedim’in

Nedir bu germi-i bâzâr-ı nev-bahâr-ı arûs  
Açılrsa bir gül-i ter bin hezâr olur peydâ (G.4/2)

*(Gelin gibi olan ilkbahar pazarındaki bu hararet [gürültü, şamata] nedendir?*

*Bir tane taze gül açılrsa bin bülbül ortaya çıkar.)*

beytinde geçen “bir gül-i ter” ile “bin hezâr” kelimeleri arasındaki karşıtlık, yine bin sözcüğünden hemen sonra gelen hezâr sözcüğünün bir anlamının da bin olması rastgele beyite konulmuş sözcükler olmasa gerek.

Hayal tekrarına dönecek olursak, daha önce sevgilinin âşık bir tebessümü dahi çok gördüğünün sevgilinin ağzının bir tebessümün dahi sığmayacağı kadar küçük oluşu hayaliyle ifade eden şair, bu kez Sadâbâd övgüsünde söylediği beyitte goncanın karar kılamayıp açılmasını, handan oluşunu aynı hayalle ifade eder:

Sabr u tâkatsız çıkup bir gül dahı peydâ eder  
Hande sığmaz goncenin zîrâ leb-i handânına (K.21/9)

*(Gülüş, goncanın gülen dudağına sığmadığı için, gonca daha fazla sabredemeyerek bir gül daha verir [meydana getirir]).*



Diğer iki beyitte olduğu gibi bu beyitte de hayal aynıdır. Yani ilk iki beyitte sevgilinin âşıkına ilgisizliği, yüz vermeyişi tebessümün ağzına sığmayacak kadar küçük bir dudağı olmasına bağlanırken, bu beyitte aynı hayal gonca etrafında kurulmaktadır. Aşağıdaki beyitte ise aynı hayal (sevgilinin istiğnası) bir başka mazmunla ifade edilmiştir:

Ya bir nigâha dahı tâb yok mu çeşminde  
O nâz hastası tâ böyle bî-mecâl midir (G.34/6)

*(O naz hastasının gözünde bir bakışa dahi takat yok mudur; o denli mecalsiz midir?)*

Hayal ve ifadedeki bu tekrar, Nedim'in söz konusu hayalleri sevdiğini de gösterir. Yukarıda -bu bahsin başında- Nedim'in naz ve nezaket kavramları üzerinde ısrarla durup, onları kelimelerin manalarına uygun bir incelikle işlediğine değinmiştik. İşte aşağıdaki beyitte şair, sevgilinin vafında âdeta bir “mücessem nezaket”ten bahsetmektedir.

Ser-â-pâ şöyle pürdür nâz u îmâ vü işâretten  
Sanırsın her ser-i mûyunda çeşm ü ebrûvan vardır (G.42/2)

*([Sevgili] baştan ayağa öylesine naz, ima ve işaretle doludur ki, her tüyünün ucunda göz ve kaş vardır zannedersin.)*

Bu beyiti nezaketin, letafetin ve inceliğin cisim kazanmış hali diye yorumlamak mümkündür. Çünkü sevgili öylesine alımlı, cezbeli ve edalıdır ki onun bu denli işveli olduğunu gören, her bir tüyünde birer kaş ve göz bulunduğunu zannetmektedir. Beyitin ikinci mısrasında yer alan çeşm ve ebrûvan sözcüklerinin işlevsel özellikleri de birinci mısradan verilmiştir. Sevgili baştan ayağa nezaket olmakla beraber o, baktığı ve yöneldiği her şeye bir nezaket kazandırmakta da oldukça hünerlidir.

Gamzen füsûn ile sühan eyler nezâketi  
Çeşmin nigâh şekline kor nâz u nahveti (G.153/1)

*(Yan bakışın, sihir yaparak nezaketi söz haline getirir; gözü ise naz ve gururu bakış şekline koyar.)*

Sevgilinin efsunkâr bakışı nezakete söz söyleyebilme vasfı kazandırmakta, gözü ise naz ve gururu bakış şekline koymakta. Nezaket yüklü daha doğru bir ifadeyle nazik sözler söylemek olağandır; ancak bakıştan âdeta nezaketli sözler dökülmesi ince bir hayaldir. Ve yine naz ve gurur ile memlu sevgilinin her bir bakışında da istiğna vardır. Öyle ki o naz güneşidir:

Germ et fûruğ-ı tâbını ey âftâb-ı nâz  
Çeşm-i niyâza bahşış-i envâr vaktidir (G.39/3)

bu nedenle şair o güneşin ziyasını gözüne nur yapmak ve o ziyadan feyiz almak için yalvaran gözlere parlaklığını çoğaltmasını, nurlar bahşetmesini ister. Ve o, öyle bir dilberdir ki salınarak yürümeye başlasa işve ve naz, yolunda durup temenna ederek (niyaz ile) boyunlarını eğler:

Nice şâhid ki hırâm eylese râhında durup  
İşve vü nâz u niyâz ile çekerler gerden (K.2/5)

Nedim'in şiirlerinde dikkati çeken bir diğer husus da “pür olma” yani bir şeyle dopdolu olmadır. Bu, bazen memduhun lütfunu göstermeye bazen de nezaket, mestlik, şuhluğunu ifade etmeye yarar. Aslında bu mübalağa sanatı ile iç içedir ve bütün şairlerin başvurduğu bir ifade tarzıdır. Örneğin sevgilinin mest oluşunu şu şekilde dile getirir:

Tâ kemergâhına dek gamzesi hâb-âlûde  
Tâ girîbânına dek çeşmi şarâb-âlûde (G.120/1)

(*[Sevgilinin] bakışları ta kemerine kadar uykuya; gözleri ise yakasına kadar şaraba bulaşmıştır.*)

Lûtfıyla sîrim öyle ki her mûyumu benim  
Etdikce cüst ü cû bulunur nân u ni'meti (G.153/10)

(*Lutfiyla öylesine doluyum ki [eğer] bakılacak olsa vücudum baştan ayağa onun ekmeğinin hakkı ve nimeti ile memludur.*)

Bu beyit bütün bir varlığın lütfu gark olmasını ifade eder. Dolayısıyla “pür-lütuf”tur kastedilen.

Divan şairleri sevgiliyi tarif ederken kimi zaman saçına, kimi zaman boyuna, kimi zaman beline vs. atıfta bulunarak her defasında onun bir başka güzelliğine dikkat çekerler. Nedim de divanındaki bir gazelde önce nazı şeb-çerâğa teşbih eder.

Sen kim gözümde nursun ey şeb-çerâğ-ı naz  
Meh gayri<sup>155</sup> gamla âyîne-i germ olur bu şeb (G.7/2)

(*Ey naz şeb-çerâğı! Sen ki gözümde nursun. Bu gece ay, artık başkalarının gamıyla kızgın bir ayna gibi olur.*)

“Şeb-çerâğ-ı nâz” teşbih-i belîğdir. İnanişâ göre şeb-çerâğ bir çeşit mücevher olup geceleyin lamba gibi etrafa ışık saçarmış. Türkçe adı şimşirek taşı olan bu cevher

<sup>155</sup> Bu sözcük Abdülbaki Gölpınarlı ve H.Nihad Boztepe baskısında “gayri” şeklinde geçiyor ki anlam açısından daha doğrudur. Bu bakımdan çalışmada esas aldığımız Muhsin Macit baskısında “gayre” şeklinde geçen bu kelime “gayri” olarak alınmış ve bu şekliyle nesre çevrilmiştir.

için Ahmet Talat Onay “*Şark hurâfelerindedir.*”<sup>156</sup> der. Beyitteki “şeb-çerâğ-ı nâz” tamlaması ilginç bir benzetmedir. Naz şeb-çerâğı âşıkın gözüne fer vermekte, onu aydınlatmaktadır. Şeb-çerâğ yukarıda da zikredildiği üzere geceleri etrafa ışık saçır. Ay da gece çıkar; ancak bundan sonra sevgilinin şeb-çerâğ nazının, âşıkın karanlık gözünü ve gönlünü aydınlattığını görünce onun parlaklığı karşısında kendi ziyasının ne denli sönük kaldığını görerek gamlanıp, öfkeden kızgın bir aynaya dönecektir. Bundan sonraki beyitte ise şair sevgilinin işvesini bir savaş mazmunuyla anlatır:

Kaddin ki ceş-i işveye şâhım ‘alem çeker  
Mushaf komak ferâzına hattın degil aceb (G.7/3)

*(Sultanım! Senin boyun ki işve askerlerine alem çeker, yani onların bayraktarlığını yapar. Onun ucuna Mushaf konulsa buna şaşmamak gerekir.)*

Sevgilinin işvesi bir orduya teşbih ediliyor. Buradaki benzetme yönü (vech-i şebeh) çokluktur. Yani ordudaki asker sayısı kadar sevgilide işve ve naz vardır. Sevgilinin işvesinin orduya teşbih edilmesini, gönül ülkesini o işveleriyle fethetmesine de bağlayabiliriz. Bu ordunun başında ise kumandan, şah bulunmaktadır. O şah (sevgili) bir sancak gibi olan uzun boyuyla işve ordusunun en önündedir. O, sancak gibi olan kaddinin ucuna yüzünün mushafını yahut bir Mushaf gibi olan yüzünü koysa buna şaşmamak gerekir. Zira sevgilinin yüzündeki tüyler de Kur’an ayetlerindeki hat yazısı gibidir. Bu beyit, anlam çağrışımları ve yaptığı göndermeler yönünden oldukça önemlidir. Sevgiliye ait güzellik unsurları -yukarıda da belirtildiği üzere- birbirinden renkli ve güzel hayallerle tezyin edilerek sunulmuştur. Beyitteki bu çağrışımsal anlamı asıl önemli kılan hususiyet ise şairin yaptığı telmihte gizlidir. İslam tarihinde Sıffin Savaşı olarak bilinen bu savaşta, Hz.Ali ile Muaviye orduları karşı karşıya gelmiş ve Hz.Ali’nin ordusu tam savaş kazanmak üzereyken Muaviye askerlerinin okların ucuna Kur’an-ı Kerim sayfaları takıp “Allah’ın kitabı aramızda hakem olsun” diyerek Hz.Ali’nin ordusuna yöneltmeleri savaşın seyrini değiştirmiştir.

İşte sevgilinin bir sancak gibi olan boyunun ucuna Mushaf koymak, yani sevgilinin Mushaf gibi olan yüzünün yer alması bu nedenledir. Mushaf klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzünün müşebbehünbihi olarak kullanılmıştır; ancak bu mazmun içindeki kullanımı dikkat çekicidir. Bu durumda sevgilinin yüzündeki hatlar yani tüyler de Kur’an’daki ayetler olarak tasavvur edilmektedir.

<sup>156</sup> Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.422.

Nedim bu gazelin makta beytinde ise sevgilinin bütün vasıflarını ve bu vasıflardaki bütün nezaketi onun kametinde (boyunda) icmal etmiştir. Beyit şöyledir:

Seyret Nedîm o kâmeti kim eylemiş murâd  
Bu mısra‘-ı resâda mezâmîn-i nâzı hep (G.7/5)

*(Ey Nedim! O boyu seyret ki bütün naz mazmunları bu seçkin mısradaki murad olunmuş.)*

Onun tasvir ettiği sevgilinin kendisi kadar, sevgiliyi tasviri de hem hayal hem de üslup açısından son derece naziktir:

Eylemiş gûyâ ki Hak îcâd cism-i nâzükün  
Eyleyüp âmîhte bûy-ı güle reng-i müli (G.165/3)

*(Sanki Allah, gülün kokusuna şarabın rengini katıp senin nazik bedenini icat etmiştir.)*

Ondaki hayal inceliğine ve tasvir kudretine bir başka örnek:

Ey zülf-i ham-be-ham dökülüp sînem üstüne  
Zencîr-i pâ-y-i ‘ömr-i şitâbânım ol benim (G.88/2)

*(Ey büklüm büklüm saç! Göğsüm üzerine dökülüp hızla geçip giden ömrümün ayaklarına zincir ol.)*

Aslında şair sevgilinin başını göğsüne yaslamasını istemektedir. Sevgilinin, başını âşıkın göğsüne koyduğu bu demler âşıkın bitip tükenmesini hiç istemediği zamanlardır. Sevgilinin kıvrım kıvrım saçları iç içe geçmiş demir halkalarını yani zinciri çağrıştırıyor. Sevgilinin saçlarını zincire teşbih eden şair, bu zincir ile hızla -âdeta koşarak- akıp giden ömrünün ayaklarını bağlamak istiyor. Beyitte ömür de hızla koşarak giden bir kimseye teşbih edilerek kişileştiriliyor. Nedim ömrünün hızla akıp geçmesinden şikâyetçi olmalıdır ki bir başka beytinde şöyle der:

Ne hâletdir sana bakdıkça ey cû ‘ömrüm eksilmez  
Meğer zencîr-bend-i pâ-y-i ‘ömr-i pür-şitâbımsın (K.19/8)

*(Ey akarsu! Nasıl bir hâldir ki sana baktıkça ömrüm eksilmiyor. Galiba sen hızla akıp giden ömrümün ayağını bağlayan zincirsin.)*

Sanatçıyı sanatçı yapan hususlardan biri de, günlük yaşamda her an karşılaşp şahit olunan birtakım vakaları, nesnelere, şeylere bir zevk süzgecinden geçirerek ona estetik bir hüviyet kazandırmasıdır şüphesiz.

Biri biriyle müjgan safları gavgâya girmiştir  
Niğâh-ı gamze gûyâ sulh için araya girmiştir (G.30/1)

*(Saf saf olan kirpikler birbiriyle kavgaya girmiştir. Süzgün yan bakış ise barış için araya girmiştir.)*

Gözün alt ve üstünde iki sıra halinde dizili olan kirpikler kavga etmeye hazır iki gruba veya savaşmaya hazır iki orduya teşbih ediliyor. Sevgilinin yan bakışı ise barış için araya giren bir ara bulucuya benzetiliyor. Beyitte geçen “araya girmiştir” ifadesi hem kavga/savaşa hazır iki saf halindeki grup/ordunun arasına aracı olarak girme hem de süzgün bakışın iki kirpiğin (alt ve üst) arasından bakışını ifadeye yarar ki son derece güzel ve sanatkâranedir. Bununla kastedilen süzgün yan bakıştır. Sevgilinin süzgün bakan şehlâ gözlerini düşünecek olursak “araya girmek” sözünün naz ve işveyle bakma gibi çağrışımsal anlamları daha da belirginleşecektir. Nedim’in bu beyti XVI. yüzyılın sultanu ‘ş-şu‘arâsı Bâkî’nin saf saf redifli gazelinin matla beytini hatıra getirmektedir:

Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf  
Gûyiyâ cenge turur nîze-güzârân saf saf<sup>157</sup> (G.229/1)

*(O fitneci yan bakış, kirpik ordusunu saf saf dizer; sanki mızraklı askerler saf saf savaşa girer.)*

Daha önce zikredilen naz ve su kavramlarından sonra Nedim’in ince hayallerini inşa ettiği kavramlardan biri de “gölge”dir.

Nâ-tüvânım şöyle çeşmin hasretinden kim gehî  
Sâye-i müjgân-ı âhû pâ-y-mâl eyler beni (G.147/6)

*(Gözünün hasretiyle öylesine güçsüzüm ki, bazen ahunun kirpiklerinin gölgesi [bile] beni ayakları altında çiğner.)*

Nedim hayalin sınırlarını yokladığı birkaç beyitte daha “gölge” sözcüğünün çağrıştırdığı anlam inceliklerinden yararlanır. Çünkü gölge, hayal inceliğini ifade etmekle birlikte somut bir göstergedir. Bu nedenle bir başka beytinde aynı hayale bir ahuyu değil ondan daha latif ve narin olan sevgiliyi konu edinir:

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder  
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (G.154/3)

*(Narin sevgilim! Gül desenli ipek elbise giydin ama korkarım ki o dîbânın üstündeki gülün dikeninin gölgesi seni incitir.)*

Burada sevgiliyi inciten şey giydiği ipek kumaş değil, onun üzerindeki gül ve diken de değil; dikenin gölgesidir. İşte bu hayal inceliği Nedim’e klasik Türk şiiri içerisinde haklı ve ayrıcalıklı bir yer kazandırmaktadır. Aşağıdaki beyit ise hayal ve ifade bakımından bir önceki beyitle aynıdır. Bir hayal ve ifade tekrarı diyebileceğimiz bu tür beyitler, Nedim’in hoşlandığı hayalleri göstermesi bakımından önemlidir. Nedim bu kez nazik tabiatını gölge mazmunuyla anlatmaktadır:

<sup>157</sup> Sabahattin Küçük, **Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s.241.

Nâ-tüvânım şöyle kim mecrûh olur cismim Nedîm  
Geçse zîr-i sâye-i müjgân-ı çeşm-i mûrdan (G.107/7)

*(Bedenim öylesine güçsüzdür ki karıncanın gözündeki kirpiklerin gölgesinin altından geçse [dahi] incinir.)*

Bu beyitte aynı zamanda gulüvv derecesinde bir mübalağa vardır. Nedim bu tür mübalağaları daha ziyade memduhun övgüsü dolayısıyla yapar.

Sadr-ı Cem-kevkebe kim na‘lçe eyler balsa  
Mûze-i pâyine ebrûlarını Rûyinten (K.2/26)

*(Rûyinten eğer o Cem haşmetli sadrazamın çizmesini balsa onun ayağının altına kaşlarını nal yapar.)*

*“Rûyinten İran şahlarından İsfendiyâr’ın lakabıdır. Keyâniyân sülâlesinden olup Zaloğlu Rüstem ile yaptığı savaşlarla ünlüdür. Bu sebeple hemen daima ikisi birlikte anılırlar.”<sup>158</sup>*

Şair evvela kasidesini sunmuş olduğu Şehid Ali Paşa’yı Cem Sultan’a teşbih ederek hem Ali Paşa’nın ne denli kudretli ve haşmetli bir paşa olduğunu ifade etmiş, hem de Cem Sultan ve Rûyinten’e telmihte bulunmuştur. Daha sonra da Rûyinten’in eğer bulabilse Şehid Ali Paşa’nın çizmesinin altına kaşlarını nalça edeceğini söyleyerek gulüvv derecesinde mübalağa yapmıştır. Bundan murad Rûyinten’in sadrazam Ali Paşa’nın ayağının altına öpmesidir. Klâsik Türk şiiri bilindiği üzere tekâmül sürecinde hep İran nazmını örnek almış, mazmunlarını, hayal dünyasını, övgü sistematliğini ve hatta dil ve üslubunu bu medeniyetin temeli üzerine inşa etmiştir. Yani bir şair kendi sanatını ve sanatçı kişiliğini ifade edebilmek ve üstünlüğünü kanıtlayabilmek için kendisini kıyaslayabileceği bir/birkaç İran sanatçısı seçmiş; övdüğü, ona kaside sunduğu bir devlet büyüğünün yüceliğini ifade edebilmek için ise yine bu medeniyetin, efsanevi ve mitolojik kişiliği haiz bir devlet büyüğüyle kıyaslamıştır. Başlangıçta veya tekâmül sürecinde bu hususiyet bir süre şiirde varlığını sürdürürken klasik Türk şiirinin kendi şahsiyetini kazanmaya başladığı XVI. ve daha sonraki yüzyıllarda bir alışkanlık olarak devam etmiştir. Nedim’de de bu yönüyle Acem etkisinin sürdüğünü görmekteyiz.

Nedim beyitte “balsa” diyerek, hem söz konusu övgünün sınırlarını zorlayarak Rûyinten’in, Ali Paşa’nın çizmesini öpme lutfuna bile erişemeyeceğini ifade etmiş ve

<sup>158</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s.333.

hem de kronolojik bir realiteyi gayet mecazi ve sanatlı bir şekilde dile getirmiştir. Tabii aynı zamanda mübalağanın da sınırlarını zorlamış olduğu muhakkaktır.

Nedim, ince hayal ve yeni mazmun bulmada âdeta kılı kırk yarar:

Nedîm sen yine ma'nî-şikâflıkda mısın  
Ki nevk-i tîğ-ı kalem hûn-ı intihâb kokar (G.16/7)

*(Ey Nedim! Sen yine [ince] manalar mı yarmaktasın ki kalem kılıcının ucu seçkin manaların kanı kokuyor.)*

“ma'nî-şikâf” ve “intihab” sözcüklerinden Nedim'in seçkin manalar peşinden koştuğunu anlamaktayız. Esasen tüm divan şairleri mana âhûsunu avlamaya çalışan birer “sayyâd” (avcı) gibidirler; fakat yalnızca usta avcılar buna muvaffak olabilirler.

Âhuvân-ı ma'ni-i nev saydına hep cümleden  
Şimdi bir gîsû-kemend ebrû-kemân lâzım sana (G.6/6)

*(Yeni mana ahularını avlayabilmen için hepsinden önce şimdi sana bir kement saçlı, keman kaşlı bir güzel gerek.)*

Usta bir mana avcısı olmasından kaynaklanıyor olsa gerek Nedim, günlük hayattaki birtakım araç gereçlere dahi ince mana elbisesini giydirebilmiştir.

Mıstarlı kâğıd üzre yazup nazmı gûyiyâ  
Teşyî' eder edâyı kalem nerdübâna dek (G.59/4)

*(Kalem, nazmı çizgili kâğıt üzerine yazarak sanki edâyı merdivene kadar uğurlar.)*

Mıstarlı kâğıt, eskiden hattatların satırları düzgün tertip edebilmek için kullandıkları üzerine iplikler geçirilmiş mukavvadan bir aletin adıdır. Bu alet kâğıdın altına konur, henüz yıkanıp yağdan arındırılmış parmaklar üzerinde gezdirilerek kâğıtta ipliklerin izi bırakılırdı. Yazı bu satırlar arasına yazılır, böylece satır aralarının da müsâvî ve muvâzî olması temin edilmiş olurdu. Bu beyit sosyal hayata, sosyal hayattaki bir ritüele işaret etmektedir aynı zamanda. O ritüel ise bir haneye misafir olarak gelen kimsenin uğurlanması, yani yolcu edilmesi ile alakalıdır. Eskiden, elektriğin olmadığı zamanlarda dibi kızıl mumla davet edilen misafirler, ev sahibi tarafından nezaketen hanelerinin merdivenlerine kadar uğurlanmış ki bu durum hâlâ adabımuaşerettendir. Sosyal hayattaki bir davranış biçiminin bu şekilde nazma uygulanışı gayet zariftir ve hayal de bir o kadar güzeldir. Burada dikkatleri celb eden husus bir yazı gerecinin, sosyal bir hadiseyle buluşturularak onun nazım çatısı altında nasıl bir araya getirildiğidir. Zira bu kavramlar şair olmayan bir kimse için birbiriyle pek alakası olmayan kavramlardır. Ancak sanatçı, taze hayaller peşinde koşan Nedim gibi bir kimse

ise birbiriyle anlam bakımından kayıtlı bulunmadığını düşündüğümüz kavramlar, şiir veya daha geniş bir perspektiften bakacak olursak sanat çatısı altında müttehid olabilirler. Sanatçıdan murad da taze hayaldir zaten:

Çünkü şâ'irsin hayâl-i tazedir senden murâd  
Pes yeni bir dîl-rübâ-yı mû-miyan lâzım sana (G.6/3)

(*Mademki şairsin, senden istenen taze hayaldir. Öyle ise sana beli kıl kadar ince bir gönül alıcı [güzel] gerek.*)

Nedim'in naz ve nezaket ile ilgili hayalleri pek çok sevdiğini ve her fırsatta bu hayallerle güzel mazmunlar oluşturduğunu belirtmiştik. Bir önceki beyitte mıstarlı kâğıt ve misafir uğurlama üzerine bina ettiği hayali, bu kez yine "edâ" sözcüğünün uyandırdığı çağrışımla bir başka hayale konu edinir:

Câm-ı lebiyle mest edüp evvel edâların  
Mestâne sonra gönderir âgûş-ı câna dek (G.59/5)

(*[Sevgili] önce dudağının kadehiyle edalarını sarhoş edip, sonra sarhoş halde canın kucağına kadar gönderir.*)

Nedim'in sanatıyla özdeşleştirilen şuhluğun tanımı yapılmak istense bu beyti okumak kâfidir. Nedim Divanı'nda pek çok örneğine rastladığımız beyitlerden biri olan bu beyit için şuhluğun resmidir denilse herhalde yanlış olmaz. İstiklal Marşı şairi Mehmet Âkif Ersoy, yakın dostu Mithat Cemal Kuntay ile olan bir muhaveresinde "Nedim'de Nedim olan yerler bunlardır." diyerek yukarıdaki beyiti örnek gösterir. Bir diğeri ise şu beyittir:

Turfa reng-â-reng âheng eylemiş sahrâyı pür  
Kûh ses verdikçe şeydâ bülbülün efgânına (K.21/8)

İzahını yine Âkif'ten dinleyelim: "Bülbülün sesi dağa aksedip geri dönüyor, aks-i seda her çiçekten bir renk alıyor, kırlar bu sestem uçan binbir acayip renkle doluyordu."<sup>159</sup>

Şöyle pinhan gidesin kûyuna cânânın kim  
Râh ola hem-demin ammâ o da hâbîde gerek (G.57/3)

(*Sevgilinin mahallesine öyle gizli git ki, arkadaşın yol olsun ama o da uykuda olsun.*)

İssız ve sessiz bir yoldan geçerek gizlice sevgiliye gitmenin zarif bir ifadesidir bu beyit. Yolun uykuda olması, sessiz olması ve yolda kimselerin olmamasıdır. Âşıkın, sevgilinin yanına giderken bu denli sessiz olmasındaki neden ağyar korkusu, yani

<sup>159</sup> Mithat Cemal Kuntay, **Medmed Akif Hayatı-Seciyesi-Sanâtı**, Timaş Yayınları, İstanbul 2011, s.45.



onların bunu duymasından korkması olsa gerek. Beytin hayal veya düşünce dünyasının yoğunlaştığı kelime “pinhân”dır. Sessizlik, ıssızlık, gizlilik hep bu kelimenin çağrıştırdığı kavramlardır. Beyitte bir kapalı istiare (istiare-i mekniyye) vardır. Zira yol (râh) bir insana, bir yol arkadışına teşbih ediliyor. Biz bunu “hem-dem” ve “hâbîde” karinelerinden anlıyoruz. Sevgiliye gidişini bu denli ince bir hayalle tasvir eden şair sevgilisinin hanesini teşrifini tasvir ederken de en az o kadar zariftir.

O bütün hânemi teşrîfni gûş etti meğer  
Şevk-ı şûrîdeyi gördüm gelir ammâ ne gelir (Nedim, K.16/2)

(Galiba o güzelin evime geldiğini işitti; perişan neşeyi gördüm, geliyor ama ne geliyor.)

“Şevk-i şûrîde” perişan neşe anlamındadır. Neşe, sevgiliye kavuşmadan ötürü duyulan bir neşedir. Ancak aynı zamanda perişandır; çünkü içinde arzu, heyecan, endişe, hayret, şaşkınlık gibi pek çok hissi barındırır.

Naz, nezaket, su ve gölge kavramlarından başka “Nedim’in şiirlerinde en çok hoşlandığı benzetme vasıtalarından biri aynadır.”<sup>160</sup> Nedim sevgiliyi serapa kucaklamak arzusunu ifade ederken daima ayna (âyîne) ve sevgilinin boyunun ondaki görüntüsünden yararlanır. Bu hayal ve hayale bağlı ifade pek çok beyitte karşımıza çıkar. Mehmed Kaplan, aynanın güzellik ve seyir ile olan ilgisine dikkat çeker: “Sevgili aynaya bakınca kendi güzelliğine hayran olur.”<sup>161</sup> der. Onun:

Niçün sık sık bakarsın böyle mir‘ât-ı mücellâya  
Meger sen dahî kendi hüsnüne hayran mısın kâfir (G.41/7)

(Parlak aynaya neden böyle sık sık bakıyorsun, yoksa sen de kendi güzelliğine hayran mısın kâfir?) beyti bu hayranlığı ifade eder. Ayna ve endam ilişkisine dair beyitlerden bazıları şunlardır:

Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâm-veş  
Ol ki bir kez yâri ser-tâ-pâ der-âgûş eylemez (G.48/3)

(O kimse ki boy aynası gibi bir kez olsun sevgiliyi şöyle boydan boya kucaklamazsa safa kesbedemez.)

Âyîne gibi sîr olamam hân-ı vuslata  
Âgûşa yârimin bütün endâmın almadan (G.104/4)

(Kucağıma sevgilinin bütün bir endamını almadan vuslat sofrasına doymam mümkün değildir.)

<sup>160</sup> Mehmed Kaplan, “Nedim’in Şiirlerinde Mimârî, Eşya ve Kıyafet”, **İstanbul Enstitüsü Dergisi III**, İstanbul Matbaası, İstanbul 1957, s.51.

<sup>161</sup> Mehmed Kaplan, **agm.**, s.51.

Sâf iken âyîne-i endâmdan sînem dirîğ  
Almadım bir kerrecik âgûşa ser-tâ-pâ seni (G.154/6)

(*Göğsüm endam aynasından [boy aynasından], daha saf iken, yazık ki seni bir kerrecik [dahi] olsun baştan ayağa [boylu boyunca] kucağıma almadım.*)

Aşağıdaki beyitte ise vuslatın güzel bir hayalle ifade edilişi vardır:

O sîm-endâmı aldık halka-i âgûşa bir kerre  
O elmâsın hele zîb-i nigîn-dan olduğun gördük (G.58/2)

(*O gümüş endamlıyı bir kere kucak halkasına aldık. Hele [şükür] o elmasın yüzük kutusunun süsü olduğunu [onu süslediğini] gördük!*)

Şair, kucak halkasını bir mücevher (yüzük) kutusuna; gümüş endamlı sevgiliyi ise o kutunun süsüne teşbih ediyor. Gazelin redifi “olduğun gördük” ve beytin ilk mısrasındaki “bir kerre” ile ikinci mısrasındaki “hele”; güçlkle, binbir zorlukla sevgiliye ulaşmanın ifadesi olup ince bir sitemi belirtir.

Son olarak Nedim’in, sözlerinin ne denli renkli olduğunu ifade etmek için söylediği bir beyitle bu bahsi bitirelim.

Kad-i güftârıma evvel biçilüp câme-i reng  
Sonra fersûdesi bâzâr-ı bahârâna gelir (K.16/40)

(*Evvela sözümün boyuna renk elbisesi biçilip, sonra eskimiş olanı bahar pazarına gelir.*)

Sözü güzel, düzgün ve uzun bir boya (bedene) benzetip sonra da ona renkten elbise giydirmek oldukça güzel bir hayaldir. Estetik düzlemdeki bu soyut manayı somut düzleme taşıyarak okurun zihninde farklı hayaller ve hazlar uyandıracak çok yönlü bir anlam örüntüsü sağlamak ise gerçekten çarpıcı, etkileyici bir sunuş tarzıdır.

Şair önce sözü bir boya teşbih edip ona renk elbisesini (renkten elbise) giydiriyor. Eskileri ise bahar pazarında satışa çıkarıp satıyor.

## 2.2. Sebk-i Hindî Tesiri

Kelime anlamı “bir madeni eritme, kalıba dökme” demek olan “sebk” sözcüğünü edebî bir ıstılah olarak belagatçiler “*ifadenin tarz-ı tertibi*”<sup>162</sup> olarak tanımlarlar. “*Sebk-i Hindî, ‘Hint tarzı’ anlamında kullanılan bir kavramdır. Bu kavram, Hint muhitinde veya bu muhitin dışında yaşayan ve Hint felsefesinin, edebî zevkinin ve Hint şiirinin*

<sup>162</sup> Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.131.

*etkisinde kalan şairlerin oluşturduğu şiir anlayışını ifade etmektedir.*”<sup>163</sup> Bu üslup Fars şiirindeki klasik dönemden sonra Babür sarayı etrafında toplanan ve kısa zamanda Fars ve Osmanlı coğrafyasını da etkisi altına alan bir şiir tarzıdır. Ancak “*Sebk-i Hindî, gerek Fars gerekse Türk edebiyatı tarihinde yeni bir şiirin değil, yalnızca yeni bir üslûbun adıdır. Çünkü bu dönemde hem klâsik Fars şiiri, hem de klâsik Türk şiiri, yerini başka bir şiire terk etmiş değildir. Başka bir ifade ile söyleyecek olursak, bu dönemde eski şiirin yerine yeni bir şiir ikame edilmemiş; sadece eski üslûp büyük oranda terk edilerek, şiirde yeni ve farklı bir üslûp takip edilmeye başlanmıştır.*”<sup>164</sup>

Esasen gerek ferdî üslup gerek dönem üslubu açısından, mevcut tarzın bir başka tarza tahavvül etmesi şeklinde gerçekleşmiştir bu değişim ve bu dönüşüm esnasında birtakım özellikler hâlâ varlığını sürdürürken bazıları değişime uğramıştır. Türk edebiyatında XVII. yüzyıldan itibaren etkili olmaya başlayan Sebk-i Hindî; Nâbî, Nef’î, Nâ’îlî, Fehîm, İsmetî, Neşâtî, Şeyh Gâlib gibi şairlerde etkili olmuştur; ancak Fars şiirinde olduğu gibi çok belirgin olmamakla birlikte Türk şiirinde de bu etki iki ayrı kolda gelişim göstermiştir. Bunlardan ilki Sâ’ib ve Kelîm tarafından temsil edilen ve klasik üsluba yani Sebk-i Irakî’ye yakınlığı dolayısıyla itidal üzere olan birinci ekoldür. Diğeri ise Şevket ve Bîdil tarafından temsil edilen ve klasik üslûpla büyük oranda farklılıkları olan hatta zaman zaman ifrata varan ikinci ekoldür.<sup>165</sup>

Bu iki ekolün Türk şiiri ve şairleri üzerindeki etkisi, Ali Fuat Bilkan ve Şadi Aydın tarafından kaleme alınan “Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı” adlı eserde şöyle ifade edilir: “*Türk edebiyatında özellikle XVII. yüzyıldan itibaren etkili olmaya başlayan Hint üslûbu, Nâbî, Nef’î ve Nâîlî’nin şiirlerinde bütün hususiyetiyle değil, ayrı ayrı özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Sözelimi, Nâbî’de hikemî ve söylenmemiş, yeni manalar şeklinde görülen bu etki, Nef’î’de mübalağa sanatının çok fazla yer almasıyla belirginleşmektedir. Sebk-i Hindî, Nâîlî ve Şeyh Gâlip’te ise anlam derinliği ve orijinal mazmunlarla kendisini göstermektedir. Böylece daha önce de*

<sup>163</sup> Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, 3F Yayınları, İstanbul 2007, s.13.

<sup>164</sup> Cafer Mum, “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.110.

<sup>165</sup> Ali Emre Özyıldırım, “Sebk-i Hindî’nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar” adlı makalesinde bu iki ekolün birbirinden ayrılan özelliklerini sıralayarak “itidâliyyun ve ifrâtîyyun” isimlerine dikkatleri çeker. Ayrıca Türk edebiyatında da Sebk-i Hindî’nin etkisinde kalarak yazan şairler arasında böyle bir ekol ayrılığında söz edilip edilemeyeceğini sorgular. bk. Ali Emre Özyıldırım, “Sebk-i Hindî’nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.143-153.

belirtildiği gibi, *Sebk-i Hindî*'nin iki ekolünden biri olan 'itudâllî üslûba mensup' şairlerden kabul edilen *Sâib*'in, *Nâbî* ve onu takip eden şairler üzerinde etkili olduğunu belirtmek gerekir. 'İfrât sahibi' şairleri temsil eden *Şevket* ise, *Fehîm*, *İsmetî*, *Neşâtî*, *Nâilî* ve *Şeyh Gâlib* üzerinde etkili olmuştur.<sup>166</sup>

Yine İsrâfil Babacan *Sebk-i Hindî* ile ilgili çalışmasında Hint-İran edebiyatındaki ekol ayrılığının, Türk edebiyatında *Sebk-i Hindî* tesirinde kalarak şiir yazarlarda da bir ekol ayrılığından söz edilip edilemeyeceği sorusunu akla getirdiğini söyler ve şöyle der: "İki saha arasında paralel bir ilişki olduğuna inananlara göre Hint üslubunun, *Sâib* veya *Şevket*'in Türk şairleri üzerindeki etkisine göre 'Sâibâne' ve 'Şevketâne' şeklinde iki tarzı XVII. asırdan itibaren Osmanlı sahası şiirinde de görülür."<sup>167</sup>

Anlam kapalılığı, hayal derinliği, yeni mazmun arayışı; istiare, tezat ve mübalağa gibi sanatlara ağırlık verme, paradoksal imajlar ve çoklu duyulama<sup>168</sup>, irsal-i mesel yahut atasözleri gibi veciz sözlere yer verme, sosyal hayattan esinlenerek zengin çağrışımlar uyandırma gibi özelliklere sahip olan *Sebk-i Hindî*'nin Nedim'in sanatındaki yerini düşündüğümüzde onu bir *Sebk-i Hindî* şairi olarak kabul edemeyiz; ancak yukarıda değindiğimiz özelliklerden bazılarının zaman zaman *Sebk-i Hindî*'ye benzer bir tarzda zaman zaman ise ondan bağımsız, münferit bir üslup özelliği olarak öne çıktığını görürüz. Örneğin hayal inceliği, çoklu duyulama gibi hususlarda *Sebk-i Hindî*'ye yaklaşan şair; tabiat ve sosyal hayatın tasviri hususunda ondan ayrılır. Zira *Sebk-i Hindî*'de tabiat ve sosyal hayat orijinal hayaller, yeni mazmunlar oluşturmada bir araç iken, Nedim'in pek çok şiirinde var olan bir gerçekliğin ifadesi şeklinde tezahür eder. Nedim'in *Sebk-i Hindî* içerisindeki yeri yahut bu akımın Nedim üzerindeki tesiri hakkında Cafer Mum şunları söyler: "*Nedim*, daha çok İstanbul halkının konuşma kalıplarından ve günlük dildeki kullanımlarından yararlanması, içinde yaşadığı çevreye ait unsurlara şiirde bolca yer vermesi, aşk konusunda cismanî/somut bir sevgili portresi çizmesi gibi yönleriyle dikkat çeker. Bilindiği gibi *Necâtî Bey*, *Bâkî* ve *Şeyhülislâm Yahyâ*'dan tevarüs edip gelen mahallî/folklorik damar *Nedim* ile zirveye ulaşmıştır. Bu

<sup>166</sup> Ali Fuat Bilkan-Şadi Aydın, *Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı*, 3F Yayınevi, İstanbul 2007, s.130-131.

<sup>167</sup> İsrâfil Babacan, *Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslûbu)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.164.

<sup>168</sup> *Sebk-i Hindî*'nin bir özelliği olarak "paradoksal imajlar ve çoklu duyulama" kavramları için bk. Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.109-141.

damarın, Nedîm'in şiirinde almış olduğu şekil, 16. yüzyıl Fars şiirindeki vukû'-gûyî ile örtüştüğü gibi, Sebki Hindî'nin genel özellikleri arasında yer alan halkın günlük konuşma dilinden yararlanma, içinde yaşanan çevreye ait unsurları şiire taşıma gibi birçok özelliğiyle de benzerlik göstermektedir."<sup>169</sup>

Cem Dilçin ise "Nedim'in şiirlerinde sebk-i Hindî'nin anlamda ve hayallerde derinlik ve incelik, yeni mazmunlar, mübalağa sanatı, dilde zarafet, zincirleme tamlamalar kullanma gibi özellikleri bulunmakla birlikte bu üslûbun önemli özelliklerinden olan ıstırap ve tasavvuf yoktur."<sup>170</sup> der.

Yukarıda ismi geçen ve Fars şiirinde Sebki Irakî'den Sebki Hindî'ye geçişte bir ara dönem, bir geçiş dönemi olan vukû'-gûyîlik yani Mekteb-i Vukû' dönemi her ne kadar bir geçiş dönemi olsa da XVI. yüzyılın ilk çeyreğinden başlamak suretiyle XVII. yüzyılın ilk çeyreğine gelinceye kadar Fars edebiyatında etkili olmuş, yaklaşık bir asırlık bir dönemi kapsamaktadır. "Vâkı'a-gûyî'den kasıt, aşk ve âşıklık hâllerinin gerçeğe yakın bir şekilde açıklanması ve âşık ile maşuk arasında geçenlerin şiir kalıbına dökülmesidir."<sup>171</sup>

Bu açıdan bakıldığında âşıklık hallerinin gerçeğe yakın bir biçimde ifadesi Nedim'de de vardır ve edebiyat tarihlerinin Nedim'i diğer şairlerden farklı kılan bir husus olarak dikkatleri teksif ettikleri belki de en önemli nokta budur. Zira şair bazen cuma namazına diyerek annesinden izin alıp sitemperver felekten bir gün çalmak için sevgiliyi kayıkla Sadâbâd'a gezintiye davet eder:

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda  
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda  
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde  
Gidelim serv-i revanım yürü Sa'd-âbâda (M.40/I)

\*\*\*

İzn alup cum'a namâzına deyü mâderden  
Bir gün uğrılıyalım çerh-i sitem-perverden  
Dolaşup iskeleye doğru nihan yollardan  
Gidelim serv-i revanım yürü Sa'd-âbâda (M.40/IV)

<sup>169</sup> Cafer Mum, "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.119.

<sup>170</sup> Cem Dilçin, "Divan Şiirinde Gazel", **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Sayı:415-416-417/Temmuz-Ağustos-Eylül, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1986, s.189.

<sup>171</sup> Ali Güzelyüz, "Sebk-i Irâkî ile Sebki Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.104.

Bazen Beşiktaş'taki hanesine çağırır:

Aman pek yârelendim ol nigâh-ı şûh-ı evbâşa  
Kapıldım doğrusu ol yâl ü bâle ol güzel kaşa  
Geçersen semtimizden yolun uğrarsa Beşiktaşa  
Efendim gel mürüvvet kıl senindir bende vü hâne (M.38/IV)

veya

Münâsibdir sana ey tıfl-ı nâzım hüccetin al gel  
Beşiktaşa yakın bir hâne-i vîrânımız vardır (G.26/3)

der ve bazen de havuz safâsının zevkini terennüm eder:

Havzın safâsını edemem hiç sana beyân  
Düşüdük bugün o şûh ile zevrakda yan-be-yan (K.24/17)

Bunun dışında o dönem İstanbul'unun sosyal hayatını, giyim kuşamını, dönemin imar faaliyetlerini, halkın dilinden seçtiği kelimelerle yahut atasözleri ve deyimlerle ifade etmesi de Mekteb-i Vukû ile uygunluk arz eder. Bu hususta İsrâfil Babacan şöyle der: “*Şiirlerinde Hint üslubuna uygun genişletilmiş tamlamalar, hayal atlaması ve çağrışım zenginliği, tasavvufî muhtevanın işlenişi; kurbân, girdâb ve bîrengî gibi Sebki-Hindî anlayışında önemli sayılan kavramlara rastlanmayan Nedîm, daha çok Vakâgûyî/Sebki-Vukû özelliklerini ön plana çıkarır. Onun ilhamını yaşadığı hayattan alması ve günlük aşk intibalarını yansıtması, bu düşünceyi güçlendirmektedir. Ayrıca metinsel anlamda şiirlerinde aşağıdaki beyitlerde görüldüğü gibi Vakâgûyî akımına rastlamak mümkündür.*”<sup>172</sup>

Köy göçdüde<sup>173</sup> destârın alup destine kasdâ  
Öldürdü beni dâl ‘arak-çînle<sup>174</sup> o kâfer (K.33/16)

<sup>172</sup> İsrâfil Babacan, **Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebki-Hindî (Hint Üslûbu)**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.498.

<sup>173</sup> Köy göçtü bir “*Erkek oyunudur. Oyuna girecek kaç kişiye birbirini eş tutarlar. Çiflerce meydana çıkarlar. Her çıkanın biri meselâ A, diğeri B olur. A’lar paranın tura, B’ler yazı tarafını almak üzere havaya bir para atılır. Tura gelmiş ise B’ler bir geniş daire teşkil etmek şartıyla uzun fasılalarla rükû hâlinde eğilirler. A’lar bunların sırtına binip birbirlerine top atarlar. Top yere düşünce derhal B takımı “köy göçtü, biz de göçelim” diye bağırarak birden ayağa kalkarlar. Düşen, kalkan bir kızılca kıyamettir kopar. Bu defa A’lar yatar, B’ler onların üstüne oturup oynarlar; oyun böylece devam eder. Açık hava oyunu ise de küçük mikyasa da bir kadro ile sarayların odalarında oynanmış.*” bk. Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.300.

Divan şiirinde geçen bazı oyunlar için ayrıca bk. Yunus Kaplan-Yakup Poyraz, “Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, (Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı-), Volume:3, Issue:15, s.151-175.

<sup>174</sup> “*Araççin, kenarlarının ve içinin ter ile yağlanıp kirlenmemesi için külâh veya kavuğun altına giyilen takkenin adı (arak arabca ter; çîn de farsca cîden=toplama kökünden toplayan anlamındadır; araççin mürekkebi ismi ter toplayan mânâsındadır) halk ağzında ‘Terlik’ denilir. Her hangi bir bezden sâdeleri ve gayet ince pamukluları olmak üzere iki çeşit idi; sâde olsun pamuklu olsun araççinlerin dikişine de son derece özenilirdi...*” Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür

(*O neşveli kâfir [dün gece köy göçtü oynarken güyâ düşünüyormuş gibi] sarığını eline aldı; fakat dal arakçın olup da saçı, alını, kulakları görününce bu hal ile beni öldürdü, tâkatimi kesti.*)<sup>175</sup>

Soydum o mehin câmesin bûsesin aldım  
Vakt oldu müsâ'id günümü yaza düşürdüm (G.86/3)

İsrafil Babacan Nedim'de Vâsûht<sup>176</sup> örneği sayılabilecek nûmunelerin de olduğunu belirterek şairin kâfir redifli gazelinden üç beyti örnek verir.

Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir  
Aman dünyâyı yakdın âteş-i sûzan mısın kâfir (G.41/1)

(*Tahammül ülkesini yıktın, Hülâgû Han mısın kâfir, aman dünyayı yaktın, yakıcı ateş misin kâfir?*)

Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın  
Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir (G.41/2)

(*Nazın, kızıoğlan nazı; sesin, yakışıklı yiğit sesi... Belâsın, ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir?*)

Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler  
Nesin sen doğru söyle can mısın cânan mısın kâfir (G.41/5)

(*Sana kimisi canım, kimisi cananım diye hitap ediyor; Nesin sen doğru söyle ey sevgili [kâfir], can mısın canan mısın?*)

Ancak Türk şairlerinin Hindistan ve özellikle İran sahasındaki gelişmeleri yakından takip ettiği bilinmekle birlikte genel anlamda klasik Türk şiiri, daha özelde ise Nedim'in şiirlerindeki bu hususiyeti doğrudan doğruya Mekteb-i Vukû hareketiyle izaha kalkışmak pek doğru olmayabilir. Zira İran şiirinde kadim tarz olarak bilinen Sebk-i Irâkî ile Sebk-i Hindî arasında bir geçiş dönemi mahiyetinde olan Mekteb-i Vukû/Vâsûht vardır. Fakat söz konusu gelişim, klasik Türk şiiri için de aynen geçerlidir yahut bu geçişler İran şiirinin bir izdüşümü şeklinde şiirimizde görülmüştür demek mümkün değildir. Dolayısıyla Nedim'de görülen ve Mehteb-i Vukû ile benzerlikler arzeden birtakım özelliklerin aynı kaynaktan beslendiğini söylemek yanıltıcı olabilir. Bu konuda yapılabilecek en isabetli yorum sanırım, İran ve Hindistan coğrafyasında

Yayınları, Ankara 1969, s.13-14. Ayrıca bk. Mehmet Zeki Pakalın, "Arakçın mad.", **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s.63-64.

<sup>175</sup> Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.300.

<sup>176</sup> Vâsûht ekolü için bk. Ali Güzelyüz, "Sebk-i Irâkî ile Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû", **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.105-107.

yaşanan Mekteb-i Vukû ve Mekteb-i Vâsuht'un Türk şiirini etkileyebileceği ihtimal dâhilinde olmakla birlikte bu hususta kat'î bir hüküm beyân etmenin mümkün olamayacağıdır. Bir başka ifadeyle Nedim, söz konusu coğrafyada hüküm süren edebî hareketlerin Türk şiirine yansımalarından etkilenmiş olabilir; ancak bu hareketlerin şuurlu (istekli) bir takipçisi olmamıştır. Esasen bu etkinin edebiyatımızda mahallileşme diye adlandırılan ve Necatî, Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ'dan tevarüs ederek Nedim'de zirveye çıkan edebî hareket yahut anlayışa ne gibi bir etkisinin olduğunu irdelemek icap eder ki bu hususa "Mahallileşme" başlığı altında değinilecektir. Sebki Irakî ile Sebki Hindî arasında bir geçiş dönemi olan Mekteb-i Vukû'dan konumuzla ilgisi nispetinde bahsedip Sebki Hindî ve bu tarzın Türk şiiri ve daha özel manada Nedim üzerindeki tesirine değinecek olursak öncelikle Sebki Hindî'nin tesirinin hangi özellikler etrafında gerçekleştiğini tespit etmek gerekir. Sebki Hindî'yi "*Fars edebiyatından doğan, Müslüman Hindistan'da gelişen, özellikle XVI-XVIII. yüzyıllar arasında İranlı ve Türk şairlerin geliştirdiği çok ince ve girift hayaller esasına dayanan zihni bir şiir tarzı*"<sup>177</sup> olarak tanımlayan Şener Demirel, Sebki Hindî'nin özellikle anlam ile ilgili hususiyetlerini şu başlıklar altında toplamıştır.

- 1) Geniş, derin, kapalı ve girift anlam
- 2) Aşırı hayalcilik
- 3) İstirap
- 4) Mübalağa
- 5) Tasavvuf
- 6) Biki-i ma'na/biki-i mazmun
- 7) Tezat veya paradoksal imaj
- 8) Soyut-somut ilişkisi
- 9) Çoklu duyulama
- 10) Sosyal hayat ve toplum
- 11) İstiare ve teşbihlerde anlaşılma
- 12) Temsil ve irsal-i mesellerin çokluğu
- 13) Halk hikmetinin revaç bulması<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Şener Demirel, "XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebki Hindi-Hikemî Tarz-Mahallileşme, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/2, Winter 2009, s.286.

<sup>178</sup> Şener Demirel, **agm.**, s.287-292.



Bu özellikleri Nedim'in şiiri bağlamında düşündüğümüzde anlamın sözden üstün tutulduğu “*geniş, derin, kapalı ve girift anlam*” kabilinden bazı beyitlere tesadüf edilmekle birlikte bu özelliğin şairin şiirini belirleyen temel bir özellik olduğunu söylemek güçtür. En azından Neşatî, Nâilî, Fehîm veya Şeyh Gâlib'le mukayese edilemez. Bununla birlikte,

Turfa reng-â-reng âheng eylemiş sahrâyı pür  
Kûh ses verdikçe şeydâ bülbülün efgânına (K.21/8)

beytinde geçen “*turfa, pür*” kelimelerinin anlamı giriftleştirdiği söylenebilir. Sebki-Hindî'de girift ve kapalı anlam, aklın yerini muhayyilenin alması hayalde de incelmeyi ve “*aşırı hayalcilik*”i beraberinde getirmiştir. Ve bu özellik neticede şiirin anlaşılmasını da güçleştirmiştir. Nedim'in şiirlerinde de muhayyilenin sınırlarının zorlandığı, hayalin inceldikçe inceldiği pek çok beyit vardır. Ancak bu ince hayaller Sebki-Hindî şiirinde olduğu gibi anlamı muğlak ve müphem hâle getirmekten çok ifadenin daha etkili olması amacına hizmet eder. Üstelik hayal ince ve orijinal olmakla birlikte Sebki-Hindî'deki gibi anlaşılması güç değildir.

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder  
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (G.154/3)

(*Nazlı sevgilim! Gül desenli ipek kumaştan elbise giydin ama o elbisenin üzerindeki gül motifinin dikeninin gölgesinin seni incitmesinden korkarım.*)

Bu beyitte, hayaldeki aşırılık iki yönlüdür. Birincisi, bizzat gülün değil, elbise üzerindeki gül motifinin ön plana çıkarılması; ikincisi ise hayalin, zaten gerçek olmayan gül motifinin dikeninin gölgesi üzerine kurulmuş olmasıdır. Hayal incedir; ancak anlaşılmaz değildir. Dolayısıyla Sebki-Hindî'deki hayal inceliği yahut aşırı hayalcilik hususiyetini mukayese ederken anlaşılır olma/olmama yönünü ihmal etmemek gerekir. Sebki-Hindî şairlerinde çeşitli nedenlerden ötürü görülen “*ıstırap*” Nedim'de yoktur.<sup>179</sup> Bu tarzın şairleri (Sebki-Hindî) aşırı hayalciliğe ve muhayyileye yöneldiklerinden, ifadede “*mübalağa*” ön plandadır. Nedim'in şiirlerinde Sebki-Hindî'deki gibi gülüvv ve igrâk derecesinde beyitler pek yoktur. Daha doğrusu bu tarz beyitler daha ziyade klasik üslupta olduğu gibi methiye, fahiye ve kasidelerin nesib/teşbib bölümlerindeki

<sup>179</sup> Şener Demirel söz konusu makalesinde ıstırapın üç kaynaktan beslenerek şiire girdiğini söyler. “*Bunlardan birincisi Sebki-Hindî'nin temel özelliği olması, ikincisi şairlerin yaşadığı devrin sosyal, ekonomik ve siyasi şartlarının oldukça ağır olması, üçüncü ve bizce en önemlisi ise özellikle Türk şiirinde bu dönem şairlerinin birçoğunun kişiliğinden kaynaklanan sorunlardır.*” bk. Şener Demirel, “XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebki-Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/2, Winter 2009, s.288.

tasvirlerde başvurduğu ve böylece sözün etkisini güçlendirmenin amaçlandığı beyitlerdir.

Uçar soğuktan efendi semender âteşde  
Bir iki gün dahi böyle eserse bu sarsar (K.13/8)

*(Bu şiddetli rüzgâr bir iki gün daha böyle eserse soğuktan ateşteki semender dahi durmaz uçar efendi!)*

Bürüdet öyle ki buzlanmasın deyü lâyık  
Konulsa penbeye yakut-pâreveş ahker (K.13/9)

*(Soğukluk o dereceye vardı ki ateş koru buzlanmasın diye yakut parçası gibi pamuğa sarılsa lâyıktır [yerinde olur.] )*

Ayîne oldu bir nige-hi hayretinle âb  
Bi'llâh ne saht âteş-i sûzansın ey gönül (G.78/6)

*(Ayna senin hayretli bir bakışınla su gibi eridi; Allah için sen ne yakıcı bir ateşsin ey gönül!)*

Gerek coğrafi konumu gerek başka nedenlerden ötürü Sebk-i Hindî şairlerinde görülen ve bu şiire daha karmaşık, girift ve çok anlamlı bir hüviyet kazandıran “tasavvuf” yine Nedim’in şiirlerinde belirleyici bir özelliğe sahip değildir. Onun şiirlerinde belli belirsiz bir iz mahiyetinde hissedilen tasavvuf, bu şiirin başlangıcında Yunus Emre, Ahmed Yesevî, Mevlâna gibi şairlerin Anadolu’ya atmış oldukları sûfi düşünce tohumunun asırlar içerisinde serpilip gelişerek bu ulu çınarın (klasik Türk şiiri) gölgesinde bir an soluklanan şairlerin kimisine az kimisine çok tesir etmesiyle alakalıdır. Bir başka ifadeyle klasik Türk şiirinin başlangıcından son büyük temsilcisi Şeyh Galib’e kadar etkili olmuş tasavvufî düşünce, bu şiirin temsilcilerinin kolektif şuur altında derin yer edinmiştir. Ve bu durum ister bilinçli olsun ister olmasın, şairlerin meşrebi ve mesleği her ne olursa olsun tesirli olmuştur. Ancak neredeyse aynı yüzyılda yaşamış ve aynı kültür atmosferini teneffüs etmiş Nedim ile Şeyh Galib’i bu hususta mukayese etmek mümkün değildir. Dolayısıyla şairleri mutasavvıftır yahut değildir diye nitelendirirken ortak kültür ve inanç sisteminin beslediği bu mistik düşünce anlayışını ve bunun etkilerini göz ardı etmemek gerekir.

Netice olarak, Nedim mutasavvıf bir şair değildir ve şiirlerinde mahdut sayıda tesadüf edebileceğimiz tasavvufi etki yukarıda değindiğimiz nedenlerden kaynaklanıyor olup silik bir iz mahiyetinden öteye gitmez. Bununla birlikte edebiyat tarihlerinde Nedim hakkında sarfedilen sözler ve çizilen imajlardan hareket edecek olursak zihinlerde neredeyse “mülhid bir şair” tasavvuru uyanmaktadır. Şiirlerinde dinî

meselere diğerk şairlerde olduğu kadar yer vermemiş olmakla birlikte onun sanatının büsbütün dinden uzak olduğunu söylemek de doğru olmaz. Çünkü buna öncelikle İslam medeniyeti içerisinde teşekkül etmiş olan bu edebiyatın sıkı sıkıya bağlı olduğu “gelenek” müsaade etmez. İkinci olarak ise sınırlı sayıda da olsa Nedim’in şiirlerinde geçen bazı iktibas ayetler, tasavvufi istilahlara öyle olmadığının bir göstergesidir. Örneğin Divan’da yer alan yeni yıl tarihi Kur’an-ı Kerim’in 61. suresi (Saf Sûresi)’nin 13. ayeti olan “Nasrun minellâhi ve fethun karîb”den iktibasdır. Tarih beyti şöyledir:

Hâme-i mu‘ciz-rakamla eyledim bir bir hesâb  
Geldi bin yüz kırk lafz-ı nasr ile fethün karîb [1140] (k.35/5)

Bir başka beyit:

Yârsız gülzâr seyri nişterdir çeşmime  
Yâr ile olunca Okmeydânıdır semm-i hıyât (G.56/5)

Beyitteki düşünce yapısı klasik Türk şiirinin genel aşk/sevgili algısına teşmil edilebilir. Buna göre sevgili ile olduktan sonra bütün cevr ü cefa, eziyet ve sıkıntılar âşıkta lütuf gibi gelir. Onun dışındaki kimselerden gelecek sevgi ve vefa ise elem ve keder verir. Nitekim XVI. yüzyıl şairlerinden Bâkî “gelür” redifli gazelinde şöyle der:

Yârdan cevr ü cefâ lutf u kerem gibi gelür  
Gayrdan mihr ü vefâ derd ü elem gibi gelür<sup>180</sup> (Bâkî, G.146/1)

XVII. yüzyıl şairlerinden Neşâtî’nin (öl.1674) beyti ise Nedim’in beytine daha çok benzemektedir:

Bâğa sensüz bakamam çeşmüme âteş görünür  
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile<sup>181</sup> (Neşâtî, G.122/3)

Nedim’in beytine dönecek olursak o: “Sevgiliyle olduktan sonra bir iğne deliği bile gözüme ok meydanı gibi gözükür.” diyor.<sup>182</sup> Şairin, beyti kurarken kullandığı “semm-i hıyât” tamlaması da yine A’râf Suresi’nin 40. ayetinde geçmektedir. Ayet şöyledir:

إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتِّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا  
يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ۗ وَكَذَٰلِكَ نُجَزِي  
الْمُجْرِمِينَ

<sup>180</sup> Sabahattin Küçük, **Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, s.192.

<sup>181</sup> Mahmut Kaplan, **Neşâtî Divanı**, Akademi Kitabevi, İzmir 1996, s.156.

<sup>182</sup> Ok atma müsabakalarının, şenliklerin yapıldığı ve Levni’nin Okaticılar Tekkesi ve misafir çadırlarını resmettiği Ok Meydanı’nın tasviri için bk. **EK 9**.

Ayetin anlamı: “Bizim âyetlerimizi yalanlayıp da onlara karşı kibirlenmek isteyenler var ya, işte onlara gök kapıları açılmayacak ve onlar, deve iğne deliğine girinceye kadar cennete giremeyeceklerdir! Suçluları işte böyle cezalandırırız.”<sup>183</sup>

Beyit eski harflerle Halil Nihad Boztepe baskısında şöyle geçmektedir:

يارسز كلزار سيرى نيشتردر چشمه | يارايه اولنجه اوق ميدانيدر سم خياط

“semm”, bizim sözlüklerimizde zehir manasıyla yer almaktadır. “hıyât” ise dikiş iğnesi, iplik manasındadır. Ancak lügat anlamından hareketle semm-i hıyât tamlamasını Türkçeye aktardığımızda “iğne zehiri” gibi bir anlam çıkmaktadır. Coşkun Ak kelimenin lügat manasından hareketle beytin nesre çevirisini şu şekilde yapmıştır: “Sevgilisiz gülbahçesi gezintisi, gözüme ameliyat bıçağı gibidir; sevgili ile olunca iğne zehiri ok meydanı gibidir.”<sup>184</sup> Tamlamanın nesre çevirisini iğne zehiri şeklinde yaptığımızda anlam askıda kalmaktadır. Ancak ayette geçen anlam buraya aktarıldığında şairin semm-i hıyât tamlamasını niçin kullandığı hemen anlaşılmaktadır. Zira semm kelimesi Arapça Lügat’te: “zehir, ağrı; delik, gedik; iğne deliği”<sup>185</sup> anlamlarıyla yer aldığı gibi bu ayeti taradığımız tüm meallerde de “delik” anlamıyla yer almaktadır. Mu‘cemü’l-Müfehres’de yine es-semm (السَّم) karşılığı olarak “delik” anlamı verilmiştir.<sup>186</sup> Bu durumda şair şunu söyler: “Sevgili olmayınca gül bahçesini dahi gezsem gözüme neşter gibi gelir (gözüme batar, rahatsız eder), sevgili ile olduktan sonra ise iğne deliği bile gözüme ok meydanı gibi gelir (yani ferahlık verir).”

Bir başka beytinde ise Kur’an’daki Tîn suresine atıfta bulunarak şöyle der:

Olur mefhûm her şîrînin olmak telh encâmı  
Kelâm-ı Hakda der-pey gelmesinden tîn zeytûnun (G.64/7)

(Her tatlı olan şeyin sonunun acı olması, Hak kelâmı [Kur’an-ı Kerim]’nda tîn [incir]’den sonra zeytinin gelmesinden anlaşılmaktadır.)

<sup>183</sup> “Bu âyetteki ‘cemel’ kelimesini meşhur olmayan kıraat şekillerine dayanarak Kur’an’daki edebî tasvire uygun düşmediğini, deve ile iğne deliği arasında bir münasebet bulunmadığını ileri sürenler vardır. Bunun için kelimenin diğer kıraattaki ‘kalın ip’ yani halat manasını tercih ederler. Ancak, umumun kıraatı göz önüne alınarak ‘deve’ manası tercih edilmiştir. Devenin iğne deliğinden geçmesi, imkânsızlık bildirir. Buna göre âyetin manası: ‘Onlar asla cennete giremezler’ veya ‘Çok zor girerler’ demektir.” bk. **Kur’an-ı Kerim ve Türkçe Açıklamalı Meali**, (haz. Ali Özek vd.), Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu, Medine 1992, s.154.

<sup>184</sup> Coşkun Ak, **Nedim, -Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan’ından Seçmeler-**, Gaye Kitabevi, Bursa 2000, s.91.

<sup>185</sup> Serdar Mutçalı, **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık Yayınları, İstanbul 1995, s.404.

<sup>186</sup> Mahmut Çanga, **Kur’an-ı Kerim Lügati, -İlâvelerle Mu‘cemü’l Müfehres-**, Timaş Yayınları, İstanbul 2005, s.252.

Burada ifade edilen şey şairin hayat algısına dair bir hakikat, bir hikmettir. Zira Kur'an-ı Kerim'in 95. suresi olan Tîn Sûresi'nin ilk ayeti وَالَّتَيْنِ وَالزَّيْتُونَ (ve't-tîni ve'z-zeytûn) [Tîn'e ve zeytûn'a selam olsun] diye başlamaktadır. Surenin devamında 4. ayette: “Biz insanı en güzel biçimde yarattık.” hitabından sonraki 5. ayette ise: “Sonra da çevirdik aşağıların aşağısına attık.” buyrulmaktadır. Beyitteki “her şîrîn” ile kastolunan 4. ayette geçtiği üzere “insanın en güzel olması”; telh encâm ile kastolunan ise 5. ayette geçen ve yine insan için bahsolunan “aşağıların en aşağısı” tabiridir.

Dolayısıyla şair Kur'an'daki bu sözdizimsel durumdan hareketle kendi sanat algısı ve hayat anlayışına göre bir sonuç çıkarmakta, Kur'an'daki bu hikmete vurgu yaparak âdeta varlığın, hayatın felsefesini dile getirmekte, hikmetfuruşluk yapmaktadır.

Bir başka beyitte Nedim yine aynı sureye atıfta bulunarak zâhide çatar:

Vâ'iz-i çeşm-i gürisne piç ü tâb-ı cû' ile  
Mevsim-i iftârda **ve't-tîni ve'z-zeytûn** okur (G.31/5)

(Aç gözlü vâiz açlığın tesiriyle kıvranarak iftar vaktinde “ve't-tîni ve'z-zeytûn” ayetini okur.)

Aşağıdaki beyitte ise hamrın tahrimine (içkinin haram kılınışına) göndermede bulunarak güzel bir hayal kurar:

Göstermez oldu la'lini ol hatt-ı nev sakın  
Tahrîm-i hamra nâzil olan âyet olmasın (G.100/2)

(O yeni biten tüyler [sevgilinin] lal gibi kırmızı olan dudakını göstermez oldu. Sakın o hatlar şarabın yasaklanması hakkında nâzil olan ayet olmasın!)

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yanağında ve dudakının etrafında biten tüylerin Kur'an'daki ayet hattına (Kur'an yazısına) benzetilmesi klişe benzetmeliklerdendir. Dudakının lal'e benzetilmesi de yine öyledir. Ancak şairin kurduğu hayalle bu klişe benzetmelikler öylesine imtizaç ediyor ki müptezel istiare ve teşbihler bedii zevk uyandıracak bir hüviyet kazanıyor. İlk mısranın sonundaki “sakın” ünlemi ise anlamı daha çarpıcı kılıyor.

Kur'an'da içki ile ilgili olarak inen ilk ayet Nahl suresinin 67. ayetidir. Bakara suresinin 219. ayetinde içkinin hem büyük günah hem de insanlar için bazı faydaları olduğu bildirilirken, daha sonra Nisâ suresi 43. ayet ve Mâide suresi 90. ayetler ile içki tedricî olarak ve kesinlikle haram kılınmıştır. İşte Nedim de sevgilinin lal gibi kırmızı olan dudakını şaraba, dudakının kenarında biten tüyleri ise Kur'an ayetine benzeterek (içkinin yasaklandığı ayete) sevgiliye ulaşamamanın gerekçesini şairane ifade ediyor.

Emine Yeniterzi ise aşağıdaki beyitte, Nedim'in bir hadise işaret ettiğini belirtmektedir:

Kaşların bâlâda seyret ruhların gör zîrde  
Kıl temâşâ huldı zîr-i sâye-i şemşîrde (G.139/1)

*“Bu beyitte Nedim; kaş-kılıç, yanak-cennet benzetmeleri ardında; ‘Cennet kılıçların gölgesi altındadır’ hadisine şairane işaret etmektedir. Divanlarında dinî unsurlara hemen hiç yer vermedikleri kanaati yaygın olan Bâkî ve Nedîm’de görülen bu örnekler; dinî konuların veya inançların çoğu kez aynen verilmeyip, her sanatçının hayâl âleminde farklı şekillere bürünebileceğini gösterir. Bu sebeple şairlerimiz hakkında daha objektif değerlendirmeler yapmak, dinî malzemenin edebî kullanımını tespit etmek için divan şiirinde ele alınan âyet ve hadislerin indekslerinin hazırlanması metin şerhi için de büyük kolaylık sağlayacaktır.”<sup>187</sup>*

Özetle, Nedim'in dinî ve tasavvufî şiirler yazmadığını söylemek yanlış olmaz; ancak bu durum onun dine ve tasavvufa karşı olduğu yahut dinî hususlardan haberdar olmadığı şeklinde yorumlanırsa, sanırım işte o zaman yanılmış oluruz. Çünkü Osmanlı'nın ilim ve irfan hayatına bir şekilde müdahil olmuş kimselerin bu gibi hususlardan haberdar olmaması mümkün değildir. Dinî-tasavvufî düşünce örüntüsü bu şiir geleneğine işlediğinden, gelenekten beslenen şairlerin tümünde -azalıp çoğalan oranlarda- bu dinî ve tasavvufî yorum örüntüsünü görmek mümkündür.

Sebk-i Hindî şairleri yine yeni hayallere bağlı olarak yeni ve çağrışım değeri çok daha yüksek mazmunlar peşinde koşmuşlardır. Şiirde alışılmış mecazlar, müptezel addedilecek istiareler ve klişe mazmunlar yerine, alışkanlığın kalıplarını kırarak yeni mecaz ve mana arayışı içerisine girmişlerdir. Sebk-i Irakî ile Sebk-i Hindî arasında bir geçiş dönemi diyebileceğimiz Mekteb-i Vukû etkisinden de olsa gerek şairler gündelik hayattaki konulara yönelmiş, bu hayatta karşılaşılan her türlü olay ve durumu şiire sokarak alışılmadık bir tarza yönelmişlerdir. “*Bikr-i ma'na/bikr-i mazmûn*” peşinde koşan Sebk-i Hindî şairlerinin bu durumu, günlük konuşma dilinin ve günlük hayata ait olay, durum ve nesnelerin şiire girmesini; dolayısıyla şiirin dil, konu ve mana bakımından zenginleşmesini temin etmiştir. Nedim'in Kapudan Mustafa Paşa yalısını tavsif zımında yazdığı kasidede, bir köşkün nasıl ilginç bir hayalle tasvir edildiğine şahit oluruz:

<sup>187</sup> Emine Yeniterzi, “Metin Şerhiyle İlgili Görüşler”, S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S.5, Bahar 1999, s.65.

Kûh u deryâ iki cânibden der-âgûş eylemiş  
Sanki deryâ dâyesi kûhsâr ise lâlâsıdır (K.38/7)

*(Dağ ve deniz [o köşkü] iki taraftan kucaklamış, sanki deniz köşkün dadısı, dağ ise lalasıdır.)*

Kûh sakınmakda ruhsârın doğar günden anun  
Bahr ise âyînedâr-ı tal'at-ı garrâsıdır (K.38/8)

*(Dağ onun yanağını güneşten sakınmakta, deniz ise onun parlak ve güzel yüzüne ayna tutmaktadır.)*

İlk beyitte dağ ve deniz arasında kaldığından, bir başka ifadeyle bir yanında dağ öte yanında deniz bulunduğundan Mustafa Paşa'nın yalısı dağ ve deniz tarafından şefkatle kucaklanmış bir çocuğa teşbih ediliyor. Ve ayrıca yalı çocuğa teşbih edildiği gibi deniz dadıya; dağ da lalaya teşbih edilmiştir. Biz yalının bir çocuğa teşbih edildiğini “der-âgûş eylemek”, “dâye”, “lâlâ” karinelerinden anlıyoruz.

İkinci beyitte ise güzel bir çocuk gibi olan köşkün lalasının, çocuğun güzel yüzünü doğan güneşten sakındığı, dadısı olan denizin de onun güzel yüzüne ayna tuttuğu ifade ediliyor. Bu, beytin ilk anlam örgüsüdür. Bu hayalin çağrışımsal olarak zihnimizi yönlendirdiği gerçeklik ise dağın aynı zamanda henüz doğan güneş ışıklarının yalıya ulaşmasını engellemesidir. Çünkü astronomi bilimi çerçevesinde düşünüldüğünde de Dünya'nın geoit şeklinden ötürü Güneş'ten gelen ışınların açısı yer, zaman, yeryüzü şekilleri, yer şekillerinin Güneş'e bakma açısı gibi nedenlere bağlı olarak değişir. Dolayısıyla dağın onun (güzel bir çocuk gibi olan köşkün) yanağını güneşten sakınması aynı zamanda bu gerçeklik ile alakalıdır. Ve yine malumdur ki su görüntüyü aksettirir. Denizin âyînedâr (ayna tutucu) olmasının altında da suyun bu özelliği (görüntüyü aksettirmesi) yatmaktadır.

Klasik Türk şiiri gerek hükmünü icra ettiği zaman dilimi içerisinde (yaklaşık XIV-XIX. yüzyıllar arası) ve gerek Tanzimat döneminde “fazlasıyla muhayyel” bir edebiyat olmakla itham edilmiş, Namık Kemal gibi bu edebiyatın önemli muharrirleri tarafından acımasızca tenkit edilmiştir. Söz konusu eleştirilerde kanaatimizce göz ardı edilen husus, dikey boyutta şiire yansıyan yönü ne denli muhayyel olursa olsun bu şiirin temelde ve yatay boyutta somut bir düzleminin olduğudur. Bir başka ifadeyle divan şairleri o muhayyel şiir anlayışına, her gün karşılaştıkları, şahit oldukları ve hatta diğer insanlardan çok daha güçlü gözlem ve deneyimlerinden hareketle ulaşmışlardır. Dolayısıyla bu şiir için ayakları yere basmayan tamamen hayal mahsulü bir şiirdir,

demek doğru olmaz; çünkü somut bir düzlemi vardır. Bu nedenle klasik Türk şiirini fazla muhayyel olmakla eleştirirken bu somut düzlemi iyi tetkik etmek gerekir.

Konuya dönecek olursak bîkr-i ma'nâ veya bîkr-i mazmûn Sebki Hindî'nin önemli özelliklerinden biri olmakla beraber, Nedim'deki yeni mazmun arayışının bu düşünceden kaynaklandığını söylemek çok kat'î bir hüküm olur. Zira Kâmî (1649/1724)'nin:

İbâretten ibâret oldu şimdi Kâmiyâ eş'âr  
Müreşşah tâze mazmûn ile yokdur bir gazel söyler<sup>188</sup> (G.71/5)

diyerek şikâyetlendiği bir dönemde Türk şiirinin de bîkr-i ma'na/bîkr-i mazmûn eksikliği hissettiği anlaşılmaktadır. Klasik Türk şiirinin tekâmülü gözden geçirildiğinde başlangıçta kendisine Fars şiirini örnek alan bu şiirin, XVI. yüzyılın sonuna gelindiğinde kendi kimliğini bulmaya, kendi şiir tarzını oluşturmaya başladığı görülür. Bu oluşumun yeni mazmun bulma arayışını da beraberinde getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla bîkr-i mazmûn/ma'nâ'yı yalnızca Sebki Hindî'den neşet eden bir düşünce olarak görmemek gerekir.

Sebki Hindî'nin bir diğer özelliği olan “*paradoksal imaj*” klasik Türk şiirinde Sebki Hindî temsilcisi şairlerde ve özellikle de Şeyh Galib'in şiirlerinde önemli bir yer tutar; ancak Nedim Divanı gözden geçirildiğinde onun bu tür imajlara pek de yer vermediği görülür. Nedim, şiirlerinde ifadeyi daha gerçekçi ve etkileyici kılmak için zaman zaman “soyut-somut ilişkisi”nden istifade eder. Örneğin aşağıdaki beyitte şair, sevgilinin âşıkına tebessüm etmeyişi daha da somutlaştırarak gerekçelendiriyor:

Bir nihânice tebessüm de mi sığmaz cânâ  
Söyle bi'llah dehenin tâ o kadar teng midir (G.28/5)

yahut sevgilinin âşıkını itâbını (azarlamasını) dahi güzel bir gül dikenini gibi görür:

Letâfet lehçesinde şöyledir kim nerm ü nâzûkdür  
İtâb-ı telhi de mânende-i hâr-ı gül-i zîbâ (k.50/21)

Sebki Hindî'nin belki de en belirgin özelliklerinden biri olan “çoklu duyulama”ya ise Nedim'in şiirlerinde de tesadüf etmekteyiz. Hayal unsuruna her şeyden daha fazla önem veren çoklu duyulama “*İki farklı duyu ile ilgili iki ayrı sözcüğün (aynı tamlamada) arka arkaya gelmesi. İki duyunun birbirine karışmasını veya birbirinin*

<sup>188</sup> Ali Yıldırım, *Kâmî Dîvânı (Edirneli Efendi Çelebi) Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*, MEB Yayınları, Ankara 2009.



yerini almasını anlatan ifadeler”<sup>189</sup> şeklinde tanımlanmaktadır. Yazarın bir fert olarak psikolojisini ve yaratma ediminin arkasında yatan psikolojik kanun ve tetikleyicileri inceleyen René Wellek ve Austin Warren ise bu hususta şöyle der: “Zaman zaman edebiyatçılara -özellikle de şairlere- atfedilen başka bir özellik de sinestezi veya iki ya da ikiden fazla duyuya, en yaygın olarak da görme ve işitme duyularına ait algıların birlikte ve bağlantılı olması (renkli işitme: mesela sesi duyulan bir trompeti kırmızı renkli olarak düşünme). Fizyolojik bir özellik olarak bu, öyle görünüyor ki kırmızı-yeşil renk körlüğü gibi daha eski ve henüz tam olarak ayrışmamış bir duyumun kalıntısıdır. Fakat sinestezi, çok daha sık bir şekilde edebiyatta görülen bir teknik, benzetme yoluyla bir kelimeyi başka bir alana aktarma biçimi, hayat karşısındaki metafizik-estetik bir tutumun bir üslûp içinde dışa vurumudur. Tarihî açıdan bu tutum ve üslûp, barok ve romantik dönemlerin karakteristik özelliğidir, ama bu, ‘uyuşmalar’, kıyaslamalar ve birleştirmelerden çok ‘açık ve ayrı’ olanın peşinde olan rasyonalist dönemler için zevksizdir.”<sup>190</sup>

‘Aceb ne bezmde şeb-zindedâr-ı sohbet idin  
Henüz nergis-i mestinde bûy-ı hâb kokar (G.16/3)

(Acaba hangi mecliste sabaha kadar uyumayıp sohbet ettin. Mahmur gözünde hâlâ uyku kokusu var.)

Çoklu duyulamanın veya benzetme yoluyla bir kelimeyi başka bir alana aktarmanın çağrışım zenginliğini temin ettiği bir gerçektir. Beyitin ikinci mısrasında geçen “bûy-ı hâb” (uykunun kokusu) tamlaması bu manada dikkat çekicidir. Zira bu tamlamada duyuların birbirinin yerini alması yahut görme, dokunma, işitme, tat alma, koklama gibi duyu fonksiyonlarından herhangi birine sahip olmayan bir kavrama, bir duyu fonksiyonu yüklenmesi söz konusudur. Koku alma burun hassasıyla alakalıdır. Ancak tamlamada bu hassa “uyku” yoluyla göze atfedilmiştir. Bir tür duyu karışıklığı veya duyu aktarımı diyebileceğimiz bu durum, hem ifadeyi etkili kılmakta hem de muhayyilede zengin çağrışımlar uyandırmaktadır. “Bûy-ı hâb” tamlaması münferit düşünüldüğünde anlamsız gelebilir. Ancak ilk mısradaki “şeb-zindedâr-ı sohbet” ve yine ikinci mısradaki “nergis-i mest” tamlamalarıyla birlikte değerlendirildiğinde anlamı ne denli etkili kıldığı âşikârdır. Zira “şeb-zindedâr-ı sohbet” (sabaha kadar

<sup>189</sup> Cafer Mum, “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.135-136.

<sup>190</sup> René Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ö. Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s.95.

uyumayıp sohbet etmek)'in uykusuzluk anlamı, “*nergis-i mest*” (o mecliste sabaha kadar içilen içkinin tesiriyle mahmur bakan göz) ve nergis çiçeğinin göz ile ilgili olarak uyandırdığı mazmun dünyası “*bûy-ı hâb*” ile birleşince çağrışımsal göndermelerin hangi yönde olduğu da ortaya çıkmaktadır. Nergisi şiirdeki göz mazmunu dışında bir çiçek olarak değerlendirdiğimizde de “*nergis-i mest*” tamlamasının “*bûy-ı hâb*” yapısındaki bûy yani koku ile alakalı yönü ayrı bir çağrışım unsuru oluşturmaktadır. Çoklu duyulamanın olduğu bir başka beyit:

Bir pür nemek kirişmesi bir tatlı handesi  
Bir şekerin tekellümü bir hoş edâsı var (G.25/2)

(*Pek tuzlu bir cilvesi, tatlı bir gülüşü, şeker gibi bir konuşması, hoş bir edası var.*)

Bu iki beyti çoklu duyulama açısından kıyasladığımızda ilkinin Sebki Hindî'ye daha yakın ve çağrışım değerinin daha yüksek olduğu söylenebilir. Zira ikinci beyitteki çoklu duyulama örnekleri -tuzlu cilve daha farklı olmakla birlikte- tatlı gülüş, şirin konuşma günlük hayatta kullandığımız “tatlı dil, soğuk davranış, acı söz” kabîlinden ve müptezel addolunabilecek sözlerdendir.

Bu bahsin başında sıraladığımız ve Sebki Hindî'nin özelliklerinden olan “*istiare ve teşbihlerde*” anlaşılmazlık özelliğinin, Nedim'in şiirlerinde bu tarz (Sebki Hindî) nispetinde görüldüğü söylenemez. Ancak zaman zaman gerek bîkr-i ma'nâ/mazmûn ve gerek yeni hayallerin şiiri anlamada güçlük çıkardığı söylenebilir. Fakat bu hususu Sebki Hindî şairleri ile mukayese etmek mümkün değildir. Bir örnek verecek olursak:

Siyeh-mağz-ı cünûnum hülyâ-yı hâl-i dil-berden  
N'ola zencîrim olsa halka-yı mikrâz-ı berberden (G.95/1)

(*Sevgilinin beninin hülyasıyla çıldırmış, gönlü karalı bir âşıkım. Zencirim berberin makasının halkasından olsa buna şaşılır mı?*)

Bu beyitte berberin makasının halkasının bir zincir olarak düşünülmesi sadece şekli dolayısıyla mıdır yoksa bir başka nedeni var mıdır? sorusu akla gelmektedir. Buradaki teşbih yönü (vech-i şebeh) pek açık değildir.

Sebki Hindî'de anlam bütünlüğü bir beyite hatta bir mısraya indirgenmiştir. Bu durum az kelimeyle çok şey söylemeyi zorunlu kıldığından kelimelere yeni anlamlar, yeni çağrışımlar yüklenmiş veya veciz sözlere, halk arasında bilinen atasözü mahiyetindeki sözlere yer verilmiştir. Bu, çoğunlukla da ilk mısrada soyut olarak bahsedilen bir hayalin, düşüncenin ikinci mısrada somut bir kalıp söz veya örneklendirme ile sunulması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Bunların ilkinde mısra-ı makul,

ikincisine ise mısra-ı mahsûs denilmekle birlikte zaman zaman mısraların yer değiştirdiği de vâkidir. Sebk-i Hindî'nin özelliklerinden olan “*temsîl ve irsal-i mesellerin çokluğu, halk hikmetinin revaç bulması*” gibi özellikleri Nedim'in şiiri ekseninde düşündüğümüzde ise bunu bir Sebk-i Hindî tesiri olmaktan ziyade Necatî, Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'dan tevarüs ederek Nedim'de senteze ulaşan ve klasik Türk şiirinin kendi tekâmülüyle alakalı bir husus olarak görmek icap eder. Ancak Cafer Mum, Nedim'den bazı beyitler vererek Nedim'de bu hususiyetin görülmesinde de Sebk-i Hindî'nin tesirli olduğunu düşünür:

Günâhı tevbe etmez şüst ü şû eşk-i nedâmetsiz  
Belî germiyyet-i âb iledir te'sîri sâbûnun (G.64/5)

Âh ile def' eder erbâb-ı derun sûz-ı dilin  
Serd olur germ havâlarda suyu çehin (G.66/4)

Ol benefî hat gelir evvelde la'l-i dil-bere  
Kahve der-peydir bezmde âdetâ gül-şekkere (G.132/1)

Netice olarak şunu söyleyebiliriz. Sebk-i Hindî, klasik Türk şiirini dolayısıyla divan şairlerini etkilemiş bir tarzdır. Ancak bu etki kimi şairlerde çok belirgin iken kimilerinde silik bir iz olmaktan öteye gidememiştir. Bununla birlikte klasik Türk şiirinin kendi kimliğini kazandığı ve kendi tarzını oluşturduğu XVII-XVIII. yüzyıllarda Sebk-i Hindî temsilcisi sayılan Nailî, Neşatî, Şeyh Gâlib gibi şairleri dahi bu tarzın mukallidi saymak doğru olmaz. Çünkü Sebk-i Hindî her ne kadar Türk edebiyatını etkilemiş ve Hint-İran edebiyatına benzer bir tekâmül seyri göstermişse de divan şairlerindeki Sebk-i Hindî'yi büsbütün Hint-İran şiirinin etkisine bağlamak klasik Türk şiirinin kendine özgü bir yanının bulunmadığı şeklinde bir algıya yol açacaktır. Bu hususta Cafer Mum, zikredilen yazısında şöyle der: “*Dîvân şairlerimizdeki Sebk-i Hindî'yi bütünüyle Fars şairlerinin etkisine bağlamayı da, çok doğru bir yaklaşım olarak görmediğimizi burada belirtmek istiyoruz. Çünkü böyle bir değerlendirme, bizi kaçınılmaz olarak dîvân şiirinin özgün hiçbir özelliği bulunmadığı ve onun Fars şiirinin bir tekrarı, bir taklidi olmanın ötesine geçmediği sonucuna götürecektir. Bu ise doğru ve gerçekçi bir değerlendirme değildir. Kanaatimizce Türk şiiri, Fars şiirine paralel bir dönüşümü kendi içinde yaşayarak yeni üslûba uygun bir zemin hazırlamış, sonra da Örfî, Sâ'ib, Şevket ve Bîdil gibi Fars şairlerinden de etkilenererek Sebk-i Hindî sürecini*

yaşamıştır. Dolayısıyla *Dîvân* şiirindeki *Sebk-i Hindî* ile *Fars* şiirindeki aynı üslup arasında belli konularda birtakım farklılıkların bulunması da imkân dâhilindedir.”<sup>191</sup>

Bu bahis boyunca yaptığımız değerlendirmelerden hareketle, Nedim’in şiirlerinde *Sebk-i Hindî* ile benzer birtakım hususiyetler olmakla birlikte onda yoğun bir *Sebk-i Hindî* tesiri olduğunu söyleyemeyiz.

### 2.3. Hikemî Tarz

Hikem, Arapça “hikmet” kelimesinin çoğulu olup hikmetler, sırlar, ne olduğu anlaşılmayan hakikat ve sebepler manasına gelir. “Sözlüklerde hikmet karşılığı şu anlamlar verilmektedir: 1.Felsefe, 2.Fizik, 3.Hakîmlik, 4.Bilinmeyen neden, 5.Varlıkların ve olayların oluşunda Allah’ın insanlar tarafından anlaşılmayan gizli amacı, 6.Peygamberlik, 7.Kutsal kitaplar Kur’ân ve İncil, 8.Özdeyiş, atasözü.”<sup>192</sup>

Edebiyatta ise duygudan çok akla dayanan, düşünceye önem veren ve eğitmeyi, öğretmeyi, insanları uyarmayı amaçlayan bir şiir tarzının adıdır. Hüseyin Yorulmaz bu şiiri ve onu oluşturan yapı taşlarını şöyle tanımlar: “Edebiyat tarihçilerinin hikemiyat diye adlandırdıkları tefekkür ve hikmete yönelik şiirin özelliğini, genellikle öğüt ve nasihat ifade eden âyet ve hadisler, sosyal ve siyasî olayların hakîmâne (bilgece) bir biçimde formüle edilmesi, halkın dilinde söylene söylene klişeleşmiş ve onun hayat anlayışını yansıtan atasözleri ve deyimler, kıssadan alınan hisselerle düstûr olan kelâm-ı kibârlar, insanların hafızasında adeta canlı bir tablo gibi yaşayan ve tecessüm eden âdet ve geleneklerin gerçek hayata yansımaları, ahlâkî ve tasavvufî birtakım kavramların öğüt verici tarzda işlenerek insanlar arasında yüzyıllardır oluşturduğu anlayış birliği... gibi konular teşkil eder.”<sup>193</sup>

Hikmet, İslami düşünce sisteminde daha çok felsefi bir düşünce tarzı olarak değerlendirildiğinden; bu tarzda da kâinatın yaratılışı, varoluşun arkasında yatan hakikat, insanın kâinattaki konumu, ruh ve beden mahiyeti, aklın sınırları... gibi konular işlenmiştir. Mine Mengi bu düşüncenin edebiyattaki yerini şöyle ifade eder:

<sup>191</sup> Cafer Mum, “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”, *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.120.

<sup>192</sup> Mine Mengi, *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1991, s.IX.

<sup>193</sup> Hüseyin Yorulmaz, *Dîvân Edebiyatında Nâbî Ekolü*, -Eski Şiirde Hikemiyat-, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1996, s.12-13.

“İslâmî düşünce sisteminde, daha çok felsefe karşılığı kullanılan hikmete, edebiyatta genel anlamıyla bir milletin ortak dehasının yarattığı düşünce sistemidir, diyebiliriz.”<sup>194</sup>

Bu düşünce sistemi hem din hem de felsefe temellidir. Eski Yunan ve Roma filozoflarının, özellikle de Eflatun ve Aristo'nun İslam dünyası filozoflarından Farabi ve İbn-i Sina'yı etkilediği bilinmektedir. Ancak İslami düşüncedeki hikmeti Frenk felsefesiyle bir görmek doğru olmaz. “*Mevlânâ Câmî, ‘Yunan felsefesi nefsin, heva ve hevesin terk edilmesinden ibarettir. Müslümanların hikmeti ise Peygamberin buyruklarıdır.’ demektedir.*”<sup>195</sup> Ayrıca bu etki yalnızca felsefe ve din alanlarında olmayıp edebiyat, sanat alanlarında da önemli katkılar sağlamıştır. Şiir zemininde “*Nâbî ve hikemî tarzın diğer şairleri hikmeti, yaygın anlamıyla felsefe karşılığı olarak değil, Kur’an-ı Kerim’de kullanıldığı gibi ‘derin kavrayış ve bilgi, nübüvvet, sır, hükümler ve öğüt’ gibi anlamlarda ele almışlardır.*”<sup>196</sup>

İşte edebiyatımızda Nâbî ekolü olarak da tanınan hikemî şiir tarzının temellerini söz konusu düşünce ve inanç sistemlerine kadar götürmek mümkündür. Bu şiir tarzının Nâbî ekolü olarak da tanınmasının nedeni ise onun, bu tarzın en güçlü temsilcisi olmasındandır. Türk edebiyatında hikmetli söz/şiir söyleme tarzına Türklerin ilk yazılı belgelerinde Oğuz Destanı, Dede Korkut Hikâyeleri ile Kutadgu Bilig, Atabetü'l-Hakâyık ve pendnâmelerde (nasihatnâme) tesadüf etmekteyiz. Ancak edebiyatımızda bu tarzın gelişmesinde İran sahası şairlerinin -özellikle de Şevket ve Sâib- katkıları bilinmektedir. Ve yine Sebk-i Hindî'nin düşünce sisteminin bu tarz üzerindeki etkilerini de göz ardı etmemek gerekir.

Bu tarzın oluşmasındaki âmilleri çok genel hatlarıyla ve kısaca ifade ettikten sonra “hikemî tarz”ın ne gibi özelliklerinin olduğuna yine ana hatlarıyla bakmak icap eder. Bu şiirin düşünce yapısına bağlı olarak şairlerin üzerinde durdukları temel hususlar “bilgi, hakikat, metafizik, akıl, din” gibi dünyayı, hayatı anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik mevzular olmuştur. Bu hususlar ise düşünceyi merkeze aldıklarından şiirin hikmet kefesini lirizm kefesinden daha ağır basmış, mana derinleşmiş ve hal böyle olunca ifadeyi daha anlaşılır kılmak için az sözle çok şey söylemeyi temin eden atasözleri, deyimler ve veciz sözlere yer verilmiştir. Çünkü bu anlayışa göre şiir, okuyanı tefekküre yönlendirmeli, varlığın arkasındaki hikmet ve hakikatlere ışık

<sup>194</sup> Mine Mengi, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1991, s.IX.

<sup>195</sup> Hüseyin Yorulmaz, **Dîvân Edebiyatında Nâbî Ekolü**, -Eski Şiirde Hikemiyat-, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1996, s.13.

<sup>196</sup> Hüseyin Yorulmaz, **age.**, s.14.

tutmalıdır. Şiirin hikmet yönü ağır bastığından nasihat üslubu öne çıkmış; mana ve lafız unsurlarından mana esas alınmıştır.

Hikemî tarzın Nedim'in sanatındaki yerini tespitiye çalışacak olursak, sanatı ve edebî kişiliği bakımından farklı bir mecrada şiirler söylemiş olan sanatçının divanında -az da olsa- Nâbî'yi ve hikemî tarzı hatırlatan beyitlerle karşılaşırız. Nedim Divanı'nın tenkitli metnini doktora tezi olarak hazırlayan Muhsin Macit, tezin giriş kısmında bu hususa dikkat çekerek iki örnek beyit verir ve

*“Ehl-i diliz felekde belâmız budur bizim  
Tutduk reh-i savâbı hatâmız budur bizim (G.89/1)*

*Takdir ki mebnâ-yı safâ vü gamımızdır  
Bu bahsde erbâb-ı hikem mülzemimizdir (G.38/1)*

matla'lı gazeller Nâbî'nin şiirinin hakim tonunu çağrıştıran hikemî ifadelerle doludur.”<sup>197</sup> der. Nedim Divanı'nı taradığımızda Muhsin Macit'in görüşünü destekler nitelikte başka beyitlere de tesadüf ederiz.

Yahşı sayan yamana bu devr-i zamâneyi  
Yahşı bilir ki yahşıya dâ'im yaman verir (K.4/65)

*(Bu zamanın dönüşünü kötü için iyi sayan [kimse], onun daima iyiye kötülük verdiği iyi bilir.)*

Esasen bu beyit talihten, felekten şikâyetlidir. Bir önceki beyitte bu şikâyet daha belirgindir. Beyit şöyle:

Âğyâra câm sunsa sipihr-i sitîzekâr  
Ben zâra âb-ı tîğ-ı gam-ı hûn-çekân verir (K.4/64)

*(Kavgacı felek başkalarına [şarap] kadehi sunsa, ben zavallıya kan damlayan gamlı kılıcının suyunu verir.)*

Her ne kadar zamandan, felekten şikâyet etse de bu beyitlerde kâinatın yaratılışı ve düzeni hususunda birtakım hikmetler gizlidir. Nitekim bir başka beytinde Nedim bu gerçeğe işaret eder:

Dîde-i 'ibretin aç bağla zebân-ı gileyi  
Kabz u bast-ı dü-cihân çünkü bilirsin kimden (K.2/71)

*(İbret gözünü aç, şikâyet eden dilini de bağla. Çünkü iki cihanın daralıp genişlemesinin [var ve yok oluşunun] kimden olduğunu bilirsin.)*

Nedim'de bu tarz beyitlere sadece kasidelerde değil gazellerde de tesadüf ederiz:

<sup>197</sup> Muhsin Macit, **Nedim Divanı (İnceleme-Tenkidli Metin)**, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı), Ankara 1994, s.VIII.

Bezm-i tahkîkde can gûş u gönül dîde gerek  
Görünen gûş u çeşm meclis-i taklîde gerek (G.57/1)

(*Hakikati bilme meclisinde canın kulak, gönülün de göz olması gerekir. [İnsanda] zahirî olarak var olan kulak ve göz, taklit meclisi için gereklidir.*)

Hasibe Mazıoğlu ise Nedim'in Nâbî tarzında söylediği birkaç beytin, onun sanatının esas vasfını teşkil etmeyip her insan gibi onun da üzüntülü zamanlarında söylediği ümitsizlik ve şikâyet şiirleri olduğunu söyler: “*Feleğin ezeli âdeti karşısında o, divan şairleri gibi bedbinleşmemiş, neş'eli yaratılış ve ölçüsüz yaşama aşkı onu nikbin yapmış, yüzünü yaşanan hayata ve gerçeğe çevirmiştir. Hayat tecrübesi olarak Nabi tarzında söylediği sekiz on beyit onun şiirlerinin esas vasfını teşkil etmediği gibi*

*Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var  
Mihnet-medâr olan feleğe intisâbı var*

veya

*Ehl-i diliz felekte gıdâmız<sup>198</sup> budur bizim  
Tuttuk reh-i sevâbı hatâmız budur bizim*

*gibi bazı şikâyetler, feleğin daima iyi ve bilgili insanları hakir ve mahrum etmesi inancıyla her insan gibi onun da üzüntülü zamanlarında söylediği ümitsizlikler ve şikâyetlerdir.”<sup>199</sup>*

Hikemî tarzın, Nedim'in şiirlerinin esas vasfını teşkil etmediği doğrudur. Ancak hem tasavvufî unsurların hem de bu tarz hikmetli sözlerin gerek Nedim'de gerek diğer bazı divan şairlerinde asla olmadığını söylemek kanaatimizce edebiyat tarihçilerinin “**tasnif merkezli bakış açısı**”ndan kaynaklanmaktadır. Bu tarz bakış açısı, bir sanatçının genel sanat anlayışını belirlemede önemli olabilir; ancak sanatçıda münferit olarak görülen birtakım hususiyetlerin herhangi bir kategoriye uymadığı için göz ardı edilmesi sorununu da beraberinde getirir. Divan şiiri gibi köklü bir geleneğe sahip edebiyatlarda sanatçının eserlerinin esas vasfını teşkil eden bir ana unsur olmakla birlikte, gerek şuurî gerek gayrişuurî birtakım ara unsurların da olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla sanat eseri gibi nesnel bir eleştirinin mümkün olmadığı durumlarda çok kesin ve keskin ayrımlar yapmak her zaman doğru neticeler doğurmaz. Örneğin hikmet-furuşluk, felsefe yapmak, dinî şiirler yazmak gibi bir mizaca sahip olmadığı söylenen Nedim'in:

<sup>198</sup> Hasibe Mazıoğlu'nun örnek olarak verdiği beyitte “*gıdâmız*” şeklinde geçen bu kelime Halil Nihad Boztepe, Abdülbâkî Gölpınarlı ve Muhsin Macit baskılarında “*belâmız*” şeklindedir.

<sup>199</sup> Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.30-31.

Zemîn ü âsmânı mihr ü mâhı bilmeden geçdik  
Kişi öz nefsinı bir hoşça bilmek cânâ minnettir (K.15/3)

(*Yeri, göğü, güneşi ve ayı bilmekten vazgeçtik, kişinin kendi nefsinı iyice bilmesi canâ minnettir.*)

beyti ile kimi tasavvufi ve hakimane tarzda şiirler yazan şairlerin beyitleri arasında pek bir fark olduğu söylenemez. Çünkü buradaki “bilmek” eylemi hakikatin sırrına vâkıf olma, kişinin ben(lik)inin ötesinde var olan ben’i bilmeyi telkin etmektedir. Nedim’den çok önce Yunus Emre (1240-1/1320-1)’nin:

Andan yigrek ne vardur kişi bile kendözin  
Kendözin bilen kişi kamulardan ol güzin<sup>200</sup> (Yunus Emre, G.247/1)

beyti ile Nedim’in beytindeki “öz nefsinı bilmek” ve Nedim’in çağdaşı Şeyh Gâlib (1757-1799)’in terci-i bendindeki vasıta beyti olan:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen  
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen<sup>201</sup> (Şeyh Gâlib, Tecî-i Bend.10)

beyti içerdiği hikmetler ve göndermede bulunduğu düşünce dünyası yönünden pek farklı değildir. Yunus Emre ve Şeyh Gâlib mutasavvıf şairlerden oldukları için onların mezkûr beyitlerini tasavvufi dünya görüşü ve hikmet nazariyesiyle incelerken; Nedim mutasavvıf bir şair olmadığı için onun beytini alelade bir söz hükmünde değerlendirmek doğru olmaz. Nedim her ne kadar mutasavvıf bir şair olmasa da tıpkı Yunus Emre ve Şeyh Gâlib gibi geleneğin bir temsilcisidir. Bu nedenle onun şahsi üslubu sayesinde ortaya koyduğu birtakım hususiyetleri yenilikçi yönüne mesned yaparak gelenekle olan bağını koparmak sanatçıya haksızlık olur. Bir başka deyişle, Nedim’i tümüyle yeni bir sanatçı olarak görmek, sanatını eslafın sanatından ayırmak onun gelenekten bağımsız bir şair olarak değerlendirilmesine neden olur. Oysa Nedim’de yeni olan şey ne söylediğinden ziyade söyleyiş tarzındadır. Bu, üslupla alakalı bir husus olup buna daha önce değinilmişti. Nedim’in beytine dönecek olursak “bilmeden geçtik” ifadesi tevriyeli kullanılmıştır. Zira burada hem “gafil olma” hem de “bir yana bırakma, vazgeçme” anlamı vardır. Bu haliyle beyti değerlendirdiğimizde:

1. Yeri, göğü, güneşi, ayı bilemedik, onların arkasındaki hikmetin farkına varamadık [gafil olma]; kişinin kendi nefsinı bilmesi canâ minnettir.

2. Yeri, göğü, güneşi, ayı bilmeyi bir yana bıraktık [vazgeçme]; kişinin kendi nefsinı bilmesi canâ minnettir.

<sup>200</sup> Mustafa Tatcı, **Yûnus Emre Divânı**, -Tenkitli Metin-, (Yunus Emre Külliyyâtı II), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2005, s.244.

<sup>201</sup> Muhsin Kalkışım, **Şeyh Gâlib Divânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1994, s.181.



olmak üzere iki şekilde anlamak mümkündür. Kişinin öz nefsinin bilmesi cana minnettir; çünkü kişi ve nefis Rabbini bilmek için yaratılmıştır. Nefsinin bilmeyen Rabbini bilemez. Bu hadisi (nefsini bilen Rabbini bilir) pek çok tasavvuf ehli nefsinin yenmek şeklinde yorumlar. Çünkü onlara göre nefsi bilmekten kasıt, nefsi yenmektir. Yunus Emre'nin "bu dünyaya ölmeye değil olmaya geldik" düşüncesinin temelinde de bu yatar. Zira sufi düşüncede "mûtû kable ente mûtû" yani ölmekten önce ölmüş anlayışı iktizasınca nefsin tezkiyesi gerekmektedir. Bu nedenle olmak, ölmekten önce ölmekle mümkündür. Ölmek ise bedeninin toprak olması değil; kişinin nefsinin kendi ben algısından uzaklaşarak, kendi "ben"ini yok ederek, Hâkim-i Mutlak'ta fenâ bulmasıdır.

Şairdeki hikemî ifadelerle aşağıdaki beyitlerde de rastlamaktayız:

Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var  
Mihnet-medâr olan feleğe intisâbı var<sup>202</sup> (G.24/1)

*(Bu cevri ü cefânın sürüp gitmesine mâdem ki baht bu kadar can atıyor onun, üzerinde mihnetin dönüp durduğu felekle bir bağı olsa gerek.)*

Asırlar öncesinden günümüze değin birçok filozof, mütefekkir ve sanatçı yeryüzü sahnesinin bir imtihan yeri, hayatın ise bir imtihan olduğunu, dolayısıyla bu hayatta mutlu olmanın, cevri ve cefadan başını almanın mümkün olmadığını söylemişlerdir. Her âkil kimseye bir dert mukarrerdir. Felek, baht rüzgârını hep insanoğlunun yürüyüş yönüne çevirmiştir. Nedim de bu kadim hayat ve felek algısını dile getirmektedir beyitte.

Bi'llah koyma bildiğin elden felek hemân  
Bir gün senin de lâıyıkın âh u figan verir (K.4/66)

<sup>202</sup> Nedim Divanı'ndaki "var" redifli gazelin matla beyti olan

Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var  
Mihnet-medâr olan feleğe intisâbı var

ile gazelin dördüncü beyti olan

Eyler nesîm-i lutfu bize gird-bâd-ı gam  
Bu rüzgâr-ı bî-mededin inkılâbı var

beyti bestekâr Lem'î Atlı (1869-1945) tarafından uşak makamında bestelenmiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin öncülerinden Dr. Nazım Bey (Selanikli)'in idam edilmeden önceki son arzusu olarak Mustafa Kemal'e iletilmesi istenen bu şarkı, ikinci ve dördüncü mısrası nedeniyle Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle yasaklanmıştır. Menderes döneminde; Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü, Refik Koraltan ve diğer bazı zevâtin hazır bulunduğu bir mecliste Adnan Menderes'in isteği üzerine önce o mecliste, daha sonra ise bir radyo programının öğlen yayınında Alâeddin Yavaşca tarafından icra edilerek yasak ortadan kalkmış ve dönemin diğer musikişinasları da yine Adnan Menderes'in ricasıyla bu eseri repertuvarlarına alarak radyo programlarında icra etmişlerdir. Tekrar icra hayatına böylece giren eserin bu öyküsü, son dönem bestekârlarımızdan bizzat Alâeddin Yavaşca tarafından Kanal 24 televizyonunda Dr. Adnan Çoban'ın hazırlayıp sunduğu "Bizden Nağmeler" adlı programda nakledilmiştir. Beşir Ayvazoğlu da 26.05.2002 tarihli **Zaman Gazetesi**'nde "Menderes ve Yasaklı Bir Şarkı" başlıklı yazısında bu konuya değinmiştir.

*(Felek! Allah için elinden gelen kötülüğü ardına koyma [bütün kötülüklerini göster]; senin hak ettiğin karşılığı da bir gün [edilen] ah ve feryatlar verir.)*

Ağyâra câm sunsa sipihr-i sitîzekâr  
Ben zâra âb-1 tîğ-1 gam-1 hûn-çekân verir (K.4/64)

*(Kavgacı felek başkalarına şarap kadehi sunsa, ben zavallı âşîka [ucundan] kan damlayan gam kılıcın suyunu verir.)*

Yahşı sayan yamana bu devr-i zamâneyi  
Yahşı bilir ki yahşıya dâ'im yaman verir (K.4/65)

*(Bu dünyanın dönüşünü kötü için iyi sayan [kötüye güzellik/iyilikler sunduğunu bilen] onun iyiye daima musibet ve sıkıntılar verdiğini iyi bilir.)*

Nedim'in bu beyitlerini okuduğumuzda, onu (Nedim) sevdiğini bildiğimiz Tanzimat dönemi sanatçılarından Ziya Paşa (1825-1880) ve metinlerarasılık bağlamında Ziya Paşa'nın bazı beyitleri akla gelmektedir. Ziya Paşa'nın XVI. yüzyıl şairlerinden Ruhî-i Bağdâdî (öl.1605)'ye nazire olarak yazdığı "terkib-bend"de işlenen konu Nedim'den çok farklı değildir:

Bî-baht olanın bağına bir katresi düşmez  
Bârân yerine dürr ü güher yağsa semâdan

*(Semadan yağmur yerine inci ve mücevher yağsa bahtsız olanın bağına bir damlası [bile] düşmez.)*

Ben anladığım çarh ise bu çarh-ı çep-endâz  
Yahşi görünür sûreti ammâ ki yamandır<sup>203</sup>

*(Bu hilekâr dünya benim anladığım dünya ise o, [dışarıdan] güzel görünür ancak sıkıntılarla doludur.)*

Dolayısıyla Nedim'i rint bir zevkperest, zevk ve safa şairi olarak tavsif ederken onun bu yönünü gözden kaçırmamak gerekir. Esasen bizdeki metin incelemelerinde ve tahlillerde yanılığa düşme nedenlerinden biri de sanatçıyı içinde yetiştiği kültürden, cemiyetten ve en önemlisi "gelenek"ten kesin çizgilerle ayırmamızdır. Oysaki gelenek, bütün divan şairlerinin su içtiği ve şahsi sanat anlayışlarının yanında büyük oranda beslendiği bir kaynaktır. Bu nedenle sanatçıyı değerlendirirken hem şahsi üslubu ve sanat anlayışıyla hem de geleneksel sanat anlayışıyla mukayeseli bir biçimde incelemek icap eder.

Bu düşünceler ışığında sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Hikemî tarz Nedim'in şiirlerinin esas vasfını teşkil eden bir hususiyet olmamakla birlikte, bu tarzda

<sup>203</sup> Ziya Paşa'nın terkib-bend'inde geçen beyitler, Kemal Kahraman, **Ziya Paşa**, Timaş Yayınları, İstanbul 2001, s.70, 76 künyeli çalışmadan alınmıştır.

söylenmiş beyitleri sayısal açıdan az olması nedeniyle nazarıdikkate almamak veya yok hükmünde saymak, şairin sanatını anlamada bazı boş veya müphem alanlar bırakacaktır.

#### 2.4. Mahallîleşme

Klasik Türk şiirinde XV. yüzyılda, Necatî'den başlayarak Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'dan Nedim'e intikal ettiği söylenen bir "mahallîleşme" hareketi/cereyanının vaki olduğu neredeyse bu sahadaki bütün edebiyat tarihlerinde kayıtlıdır. Temelde "içinde yaşanılan hayata ve bu hayatın mülevven akislerine şiirde yer verme, atasözleri ve deyimlere sıkça müracaat etme, konuşma dilini şiire sokma" gibi özellikleriyle ön plana çıkan bu hareket, klasik Türk şiirini etkileyen en önemli edebî akımlardan biri olarak değerlendirilmiştir daima. Edebiyatımızdaki en etkili tarz/üslup/edebî hareketlerden olduğu söylenen ve Necatî, Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedim gibi önemli sanatçılarda temsil edildiği belirtilen bu hareket bazı araştırmacılar tarafından Türkî-i Basit ile de ilişkilendirilir. Ahmet Mermer, Türkî-i Basit'in bir akım olmayıp mahallîleşmenin bir yansıması olduğunu söyler.<sup>204</sup> Muhsin Macit de aynı şekilde Türkî-i Basit hareketini mahallîleşme cereyanının bir sonucu olarak görür ve "*Bir akım olmaktan çok, Edirneli Nazmî'nin bir tecrübesi olarak edebiyat tarihinde yerini alır.*"<sup>205</sup> der.

1928 yılında Fuad Köprülü, XVI. yüzyıl şairlerinden Edirneli Nazmî'nin divanındaki Türkî-i Basit diye nitelenen şiirleri bir araya getirerek yayınlamış; böylece edebiyat tarihimizde dolaylı olarak bir Türkçecilik akımı tartışmasının da fitilini ateşlemiştir.<sup>206</sup> Türkî-i Basit'i edebî bir akım olarak niteleyen Köprülü bununla da yetinmeyip, bu hareketin en önemli temsilcileri olarak gördüğü Tatablâlı Mahremî ve Edirneli Nazmî'yi edebiyat tarihimizde "Millî Edebiyat Dönemi" olarak adlandırılan edebî dönemin ilk mübeşşirlerinden kabul etmiştir. Esasen, Türkî-i Basit'in edebî bir akım olarak algılanmasında ve bu düşüncenin zaman içerisinde serpilip gelişmesinde M.Fuad Köprülü kadar ondan sonra gelen önemli bazı araştırmacıların da büyük rolü olmuştur. Ahmet Mermer; Köprülü'den sonra Nihal Atsız, Âgah Sırrı Levend, Hasibe Mazıoğlu, Faruk Kadri Timurtaş, Nihad Sami Banarlı, Ahmet Kabaklı ve Mustafa Özkan gibi pek çok ismin Köprülü'nün düşünceleri dairesinde fikir yürütmeye

<sup>204</sup> Ahmet Mermer, "Türkî-i Basit'e Yeni Bir Bakış", **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/5 Summer 2009, s.276.

<sup>205</sup> Muhsin Macit, "Mahallîleşme Cereyanı ve Nedim", **Osmanlı 9 (Kültür ve Sanat)**, Ankara 1999, s.712.

<sup>206</sup> bk. Köprülüzâde Mehmed Fuad, **Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basit**, İstanbul 1928.

çalıştığını belirtir.<sup>207</sup> Bununla birlikte Türkî-i Basit hareketi başarılı olamamıştır. Walter G. Andrews, bu edebiyatla ilgili diğer hususlarda olduğu gibi bu hususun da (Türkî-i Basit hareketinin başarısız olması) aynı reaksiyonla izaha çalışılmasını eleştirir: “*Bu başarısızlığın açıklanması, genellikle şu olumsuz önermeye dayanılarak yapılır: Var olan gelenek, getireceği yararlar ne olursa olsun hiçbir değişikliği kabul etmeyecek denli ‘güçlü’ ve ‘hâkim’ di. Divan şiirinin başka yönlerine de sık sık gerekli değişiklikler yapılarak uyarlanan bu önerme baştan aşağı yanlıştır, temelsizdir.*”<sup>208</sup>

Oysaki Türkçecilik akımı olarak da ifade edilen Türkî-i Basit’in gerek Mahremî ve gerek Nazmî’nin şiirlerinde bilinçli olarak işlenip işlenmediği yahut bunun Arap ve Fars etkisine karşı bir tepki olarak, milliyetçilik akımı şeklinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmalıdır. Nitekim Ziya Avşar, “Gölge Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallîleşme”<sup>209</sup> isimli, mahallîleşmenin mahiyetini bir cümleyle özetlediği makalesinde çok dilli ve kültürlü bir devlet yapısına sahip olan Osmanlı dönemini bu mantıkla değerlendirmenin yanlışlığı üzerinde durmakta ve önemli tespitlerde bulunmaktadır. Çünkü konuşma dilinin tercih edilmesi, konu olarak yerel konulara yer verilmesi şeklinde tanımlanan mahallîleşme veya Türkî-i Basit’in bu özellikleri, ulus devlet anlayışına dayanmaktadır. Oysaki Osmanlı tek bir ulustan oluşmayıp bünyesinde farklı ulusları barındıran bir cihan devleti idi. Osmanlı Devleti’nin yaklaşık altı yüzyıl süren kesintisiz iktidarının temelinde de hâkimiyetindeki bütün uluslara karşı geniş bir hoşgörü anlayışının yattığı pek çok kaynakta yer almaktadır. Mahallîleşme veya Türkî-i Basit’i “dilde yabancılaşmaya” karşı bir tepki olarak görmenin yanlışlığına Semih Tezcan şu cümleleriyle dikkat çeker: “*Aslında 19. yüzyıl öncesinde dilde aşırı yabancılaşmaya ‘ulusal dil’ bilincine bağlı bir tepki duyulmuş olmasını beklemek apaçık bir anakronizmdir. ‘Ulus’ kavramının olmadığı bir dönemde ‘ulusal dil’ bilinci de olamazdı.*”<sup>210</sup> Ayrıca asırların yoğurduğu ve yalnızca “kelime” olmanın çok daha ötesinde bir anlama sahip olan bu “geleneksel kelime hazinesi” Osmanlı toplumunun en azından belirli bir kesimi için hayati bir öneme sahip idi, üstelik bu kelime hazinesi o toplum tarafından benimsenmiş birtakım değerlerin iletilmesinin yegâne aracı

<sup>207</sup> Ahmet Mermer, “Türkî-i Basit’e Yeni Bir Bakış”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/5 Summer 2009, s.264-265.

<sup>208</sup> W.G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.76.

<sup>209</sup> Ziya Avşar, “Gölge Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallîleşme”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/5 Summer 2009, s.19-33.

<sup>210</sup> Semih Tezcan, “Divan Şiirinde Türkçe Kaygısı”, **Bilig**, Yaz 2010, Sayı: 54, s.255-267.

konumunda olduğundan Türkî-i Basit gibi cılız bir hareketin bu yapıyı derinden etkilemesi pek mümkün görünmemekteydi. Çünkü bu şiirin söz dağarcığını oluşturan kelimeler yalnızca belirli duygu ve düşünceleri ifade etmeye yarayan basit ve olağan sözcükler değildi. Onlar çok uzun bir süre ve çok geniş bir coğrafyada hüküm sürmüş bir cihan devletinin derin kültürel mirasını aksettiren; inanç, yaşayış, duygu ve düşünce zemininde o devletin güç, ihtişam ve birikiminin hafızası mesabesinde olan geniş bir mana evrenini inşa eden temel yapı taşları idi. Ancak XIX. yüzyılın ortalarından itibaren değişen dünya görüşü, ortaya çıkan yeni fikir hareketleri, bu geleneksel kelime hazinesini de yavaş yavaş kemirerek eritmeyi başardı. Böylece değişen dünya görüşü hâkim kelime kadrosunu sarsarak kendi kelime hazinesini ikame etti.

Dolayısıyla klasik Türk şiirindeki mahallîleşme ve Türkî-i Basit'i, ideolojik bir temele oturtmak doğru değildir; esasen bu husustaki bazı yanlış değerlendirmeler ve hâkim bakış açısındaki tutarsızlıklar da meseleye ideolojik bir çerçeveden bakılıyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Edebiyatımızda XVI. yüzyıl ile XVIII. yüzyıllar arasında bir mahallîleşme akımından bahsedilmektedir. Türkî-i Basit ise basit, zayıf bir edebî reaksiyondan başka bir şey değildir. Eğer mesele Türkçenin şiir diline girmesi ve işlenmesi ise bunu başaran Edirneli Nazmî, Tatavlı Mahremî gibi şairler değil; Necâtî'den hatta daha öncesinden başlayarak Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ ve Nedim'den Şeyh Gâlib'e ulaşan o damardır. Edirneli Nazmî ve Tatavlı Mahremî gibi şairlerin bu husustaki girişimleri ise silik ve sönük bir tepkiden öteye gidememiştir. Şiirde yerel olan malzemeyi kullanmak, şiire sokmak bir meziyet ise örneğin Giritli şairler Girit'in sabununu, yağını, balını ve daha pek çok yerli malzemeyi şiirlerinde sıkça kullanmışlardır. Ancak bugün bu şairlerin hiçbirinin ismi seçkin şairler listesinde yer almamaktadır. Aslında sanatın mahallîleşmesi veya sanatta mahallîlik diye bir şey söz konusu olamaz. Bir başka ifadeyle sanatta mahallî unsurlara yer vermek sanatçının öncelikli hedefi değildir. O (sanatçı), hissettiği veya yaşadığı dünyayı yansıtan bir ayna gibidir. Ve elbetteki o aynada hayatın her türlü akisleri yer alacaktır. Meselâ Nedim'in şiirlerinde karşımıza çıkan ve gerçeklik hissi uyandıran herhangi bir güzelin tasvirini, hemen mahallîleşmeye bağlamamak gerekir. Çünkü şair aynı zamanda içerisinde yaşadığı toplumun bir üyesidir ve elbette daima şahit olduğu, içerisinde yaşadığı toplumu da anlatacaktır eserinde. Bununla birlikte unutmamak gerekir ki sanat her zaman dikey boyutludur ve dikey boyutlu olduğu için de mahallîleşme/yerleşme gibi yatay boyutlu hususlar ne

sanatın ne de sanatçının gayesini belirleyen düsturlar olabilir. Bilakis bir gayesi varsa o da yerel olanı değil; evrensel olanı yakalamaktır. Belki de gerek mahallîleşme gerek Türkî-i Basit'i, özellikle Fransız İhtilali neticesinde Batı dünyasında değişen dengelerin, cereyan eden birtakım siyasî hadiselerin o dönem edebiyat araştırmacılarımızdaki aksülamellerinin bir neticesi olarak görmek daha yerinde olacaktır. Nitekim Köprülüzade Mehmed Fuad'ın "Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basit" adlı eserini Türkçülüğün önemli isimlerinden Ziya Gökalp'e ithaf etmesi manidardır. Doğu dünyasına ve özellikle çok uluslu imparatorluklara yönelik olarak yürütülen bu bilinçli fikir akımları son derece başarılı olmuş, Batı dünyası açısından gayesine ulaşmıştır. Öyle ki bu gayretler, yalnızca Batılı müsteşriklerin değil, Osmanlı aydınlarının dahi kendi kültürüne romantik bir yaklaşım ve oryantalist bir nazarla bakmalarına zemin hazırlamıştır. Ve neticede bu durum XIX. yüzyıl ve sonrasında klasik Türk şiiri uzmanlarının kendi edebiyatlarını tahkir ve tezyif etmede, lokalize bir edebî anlayışın oluşmasında önemli bir malzeme teşkil etmiştir ki bu son derece tehlikelidir. Ayrıca mahallîleşme olarak tabir edilen bu hareket XIX. yüzyıla gelindiğinde menfi bir seyir izlemiştir. Bu menfi seyir çizgisini İsmail Ünver şöyle değerlendirir: "*XVIII. yüzyılda Nedim'de en kuvvetli temsilcisini bulan 'mahallîleşme' hareketi, bu yüzyılın sonlarına doğru gittikçe yozlaşmış, XIX. yüzyılda ise bayağılığa düşmüştür. Halk söyleyişini şiire sokmada aşırıya kaçan ölçüsüzlüklerin bulunması, şiirlerin duygu derinliğinden ve hayal zenginliğinden yoksun olması, eski divan şairlerinin üzerine toz kondurmamaya çalıştıkları 'aşk'ta cinselliğin ağır basması, sadece yazılmış olmak için vezne uydurulmuş kafiyeli sözler izlenimi veren beyitlerdeki zevksizlikler, bu yoldaki şiirlerin genel özellikleridir.*"<sup>211</sup>

Dikkat edilmesi gereken son bir nokta ise bu şiirin en önemli meziyetlerinden biri olarak gösterilen bu adlandırmanın (mahallîleşme), dönemin tezkireleri de dâhil olmak üzere edebî kaynaklarda yer almayıp ilk defa Köprülü'nün 1928 yılında kaleme aldığı mezkûr eserinden sonra konuşulmaya başlanmış olmasıdır.

Dolayısıyla klasik Türk şiirinde hâkim bir edebî hareket olarak görülen ve gösterilen "mahallîleşme"yi yorumlarken onun arkasında yatan söz konusu amilleri göz ardı etmemek icap eder.

<sup>211</sup> İsmail Ünver, "XIX. Yüzyıl Divan Şiiri", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, Cilt:32, Sayı:1, Ankara 1988, s.134.

## 2.5. Nedim ve Gelenek

Teze bu tür bir alt başlık koyma nedenimiz, Nedim ile ilgili kaynaklarda sanatçının, geleneğin katı kurallarını yıktığı, geleneksel sanat anlayışını sarsarak âdeta yeni bir şiir dünyası sunduğu şeklindeki yaklaşımlardır. Burada dikkatlerin teksif edilerek sorulması ve sorgulanması gereken hususlar şunlardır: **Gelenek nedir? Gelenek ile Sanatçı Arasında Ne Tür Bir İlişki Vardır? Gelenek mi Sanatçıyı Yönlendirir Yoksa Sanatçı mı Geleneği Oluşturur? Nedim Geleneğin Dışına Çıkmış mıdır?...**

Divan şairleri çoğunlukla içerisinde yetişmiş oldukları geleneğin birer temsilcisi olarak eski kültürün klasik anlayışını benimsemişlerdir. Tarihî ve kültürel bağlamda ve klasik Türk şiirinin mahdut mazmun dünyası açısından bu durum gayet normaldir. Fakat Nedim hem bu eski kültür kaynaklarından beslenen ve hem de bu kaynağı geleneksel ve yenilikçi bir yaklaşımla sunabilmeyi başardığı için edebiyatımızda ayrı bir yeri vardır. Tanpınar bu hususta şöyle der: “*Nedim, dehâsından sarfınazar, klasik medrese tahsili görmüş aruzun sırları gibi eski kültürün bütününe sahip, sanatını yaşanan hayattan ve yaşayan dilden olduğu kadar, bu kültürün kaynaklarından da besleyen bir şairdir. Şiire getirdiği yenilik, asırlarca süren dağınık tecrübelerin zaferidir.*”<sup>212</sup>

“*Edebiyat tarihi yaklaşımına göre, bir şiir geleneği, tarihsel bir metinler ve şairler dizisidir, yeni metinler veya yeni şairler buna ilave olunur, ya dizinin düzgün işleyişini sürdürürler ya da bu ilerleyişe yeni bir yön kazandırır.*”<sup>213</sup> Bu yaklaşım, bizim edebiyat tarihimizde en etkili ve baskın yaklaşım tarzı olup günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Zira tezkirelerden günümüzdeki edebiyat tarihlerine kadar, edebiyatımızın tarihî seyri ve tekâmülünü irdelenecek olursak, çoğunlukla birbirine eklenerek genişleyen yeni şairler ve onların yazdıkları metinler dizisi ile karşılaşırız. Yüzyıllara göre şairlerin dağılımı, onların biyografileri, edebî kişilikleri ve eserleri, söz konusu ettiğimiz edebiyat tarihi yaklaşımını oluşturur. Bu edebiyat tarihi yaklaşımı içerisinde şairlerin ve onların vücuda getirdikleri metinlerin “gelenek” ile olan ilişkisi pek fazla incelemeye tabi tutulmaz. Daha doğrusu gelenek, sanatçıların oluşturdukları bir dizi seçimin istatistik çoğunluğundan bağımsız olarak kendi başına var olan hâkim bir güç olarak algılanmıştır. Oysaki geleneği inşa eden şey, sayısal çoğunluğa sahip bir

<sup>212</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 2003, s.83.

<sup>213</sup> W.G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.24.

grubun veya toplumun bir konu üzerindeki ortak algısı ve mutabakatıdır. Bir başka deyişle bir örüntünün/yapının sayısız çoğunluk tarafından seçilmesidir. Tabii ki burada Osmanlı şiirinin etkisinde kaldığı Fars şiir geleneğini de göz ardı etmemek gerekir. Andrews “*geleneğe -ya da geleneği oluşturan metinler toplamına- bir metin veya tanımlanabilir metin özellikleri taşıyan bir kendilik olarak*” bakar.<sup>214</sup> Böylece herhangi bir metin gibi geleneğin kendisinin de yorumlanması mümkün olacaktır. Divan şiirinin sahip olduğu köklü geleneğin Osmanlı’nın siyasal durumuyla da yakından ilişkisi vardır. Siyasal anlamda XIII. yüzyıldan başlayarak XIX. yüzyıla kadar geniş bir coğrafyada hüküm süren Osmanlı’nın bu istikrarı aynı ölçüde köklü bir geleneğin tesis edilmesine zemin hazırlamıştır. İşte bu açılardan bakabildiğimizde “*gelenek, metaforik olarak, bütün bir kültürün yarattığı şiir-metin olarak görünür. Oluşması yüzyıllar sürmüş, pek çok insanın emek verdiği, olağanüstü zenginliğe ve güce sahip, ayırt edilebilir bir edebi nesne...*”<sup>215</sup>

Nedim’in şiirinin Osmanlı şiir geleneği içerisindeki yerini değerlendirirken şu noktaya dikkat etmek gerekir. Nedim, gelenekteki aşk anlayışının bazı yapı taşlarını yerinden oynatmış olsa da tamamen yıktığı söylenemez. Yani o zaman zaman:

O sîm-endâmı aldık halka-i âgûşa bir kerre  
O elmâsın hele zîb-i nigîn-dan olduğun gördük (G.58/2)

(*O gümüş endamlıyı kucak halkasına bir kere aldık, o elmasın hele yüzük kutusunu süslediğini gördük*)

diyerek sevgili ile işret etmenin zevkinden bahsetse de bazen de:

Sâf iken âyîne-i endâmdan sînem dirîğ  
Almadım bir kerrecik âgûşa ser-tâ-pâ seni (G.154/6)

(*Göğsüm endam aynasından [boy aynasından], daha saf iken, yazık ki seni bir kerrecik [dahi] olsun baştan ayağa [boyu boyunca] kucağıma almadım.*)

diyerek visale erememekten yakınır. Hatta aynı duyguyu “olmadın” redifli başka bir gazelinde sitemli bir dille belirtir:

Mâhsın mehden güzelsin belki ammâ neyleyim  
Âh bir şeb burc-ı âgûşumda tâbân olmadın (G.68/2)

(*Ay gibisin, belki aydan da güzelsin ama neyleyeyim ki bir gece [dahi olsun] kucağımın burcunda [kollarımda] ay gibi parlamadın!*)

<sup>214</sup> W.G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.24.

<sup>215</sup> W.G. Andrews, *age.*, s.25.



Tabii bu durum, -zaman zaman şahsi sesini yükseltse de- Nedim'in geleneğin yetiştirdiği bir sanatçı olmasıyla ilgilidir. Klasik Türk şiiri söz konusu olduğunda bu hususa dikkat edip keskin ve keskin yargılarda bulunmamak icap eder; çünkü bu şiirde daima iki sesin birlikte yankılandığına şahit oluruz. Bunlardan ilki ve daha baskın olanı geleneğin sesidir ki sanatçının, içinde yetiştiği bu kültür ve sanat anlayışından etkilenmemesi neredeyse imkânsızdır. İkincisi ise sanatçının mizacının, zaman zaman yaşadığı birtakım hadiselerin, yaşantıların ve günlük deneyimlerin saikiyle yükselen şahsi sesidir ki bu, gelenekten tamamen kopmamakla birlikte nispeten şahsi bir sestir. Bir sanatçının gelenekten tamamen kopması diye bir şey söz konusu olamaz. Çünkü her şeyden önce onun kullandığı malzeme, oluşturduğu kurgu, beslendiği kaynaklar gelenek tarafından asırlar içerisinde işlenerek sanatçıya kullanması için bir “**ortak sermaye**” sunmuştur. Sanatçı bu ortak sermayeden kullanarak ve daha sonra -azalıp çoğalan ölçülerde- katkıda bulunarak o sermayeyi bir başka sanatçıya miras bırakır. Bu ortak sermaye, kadim kültürlerden günümüze gelinceye kadar kuşkusuz her medeniyetin kendi kültür dairesi içerisinde tekâmül etmiş, zenginleşmiş ve rafineleşmiştir.

Bu bakımdan geleneği reddeden, klişe kalıpları yıkma iddiasında bulunan bir sanatçının sesi ne denli gür olursa olsun o sesin geleneğin kuşatıcı evreninin dışına çıkması mümkün olmayacaktır. Nitekim Batılılaşmanın en hararetli savunucularından olan ve geleneksel sanat anlayışının tasfiyesini en ideal ülkü haline getirmiş olan Namık Kemal dahi reddettiği, küçümsediği divan şiirinin ne nazım şekillerinden ve ne de dilinden kurtulmayı başarabilmiştir. Aruz vezninde yazdığı onlarca gazel ve şiirinde kullandığı dil bunun en açık göstergesidir. Aynı şekilde Ziya Paşa'nın yaşadığı ikilem bilinmektedir.

Nedim bahsine dönecek olursak yukarıda örneğini verdiğimiz iki beyitten hareketle onun birbirine zıt şiirler yazan, ikilem içerisinde bir şair olduğunu söylemek de doğru olmasa gerek. Bu bir ikilem değildir ve sanatçıya yahut onun sanatına bir haleb getirmez. Bu, yukarıda bahsettiğimiz “geleneğin sesi” ve “sanatçının şahsi sesi” ile alakalı bir durumdur. Yoksa şûh, sefh ve rint meşrep bir şair olarak tavsif edilen Nedim'in:

Zemîn ü âsmânı mihr ü mâhı bilmeden geçdik  
Kişi öz nefsinin bir hoşça bilmek câna minnetdir (K.15/3)

beyti için “mahz-ı hikem” denilse yanlış olmaz.

Bir başka önemli husus da sanatçı ile gelenek arasındaki ilişkidir. Sanatçı, geleneğin belirlediği köklü ve yerleşmiş sanat anlayışının bir temsilcisidir. Kendisinden önce gelen sanatçıların uzun yıllar -belki asırlar- boyunca işledikleri sanat dünyasının bir temsilcisidir o. Sanatını icra esnasında bir taraftan geleneğin mücmelen sunduğu malzemeyi kullanırken bir taraftan da bu malzemeyi işleyerek geleneğin hazinesine katkıda bulunur. Yani hem gelenekten beslenir hem de geleneği besler.

Nedim şahsında geleneği yorumlayacak olursak onun “*Divan şiirine bir yenilik getirdiğini söyleyenler, klasikleşmiş kalıpların dışına çıktığını, bilinen mazmûnlarla yetinmediğini, yaşanan hayatı yansıttığını, sade, akıcı bir söyleyişe sahip olduğunu; şiirlerinde neşe ve alayın, ten zevkinin dile getirildiğini ileri sürerler. Ama ondan önceki Divân şiirine bir göz atılacak olursa, bu sayılanların hiç de yeni olmadığı görülür. Söz gelimi Sabit, yeni bir söyleyişe ulaşmayı, yeni mazmunlar yaratmayı tek amaç edindiği gibi, Şeyhülislam Yahya rindâne bir tutumla din-dışı şiirin temlerini işlemekten sakınmaz. Divan şairlerinin şiirlerini nitelerken kullanılan rindâne, aşıkâne, şûhâne, hakîmâne gibi sıfatlardan Nedim’e en çok yakışan şûhâne sıfatını ondan önce gelmiş geçmiş birçok şair için kullanabilirsiniz...Kısacası Nedim’i gelenekten koparmak mümkün değildir.*”<sup>216</sup>

Nedim, konularda ve türlerdeki bazı ufak değişikliklerle edebiyat tarihlerinde veya çeşitli kaynaklarda iddia edildiği üzere geleneğin dışına çıkmamış, geleneğin binasını yeni taşlarla tezyin etmiştir. Yenilik veya farklılık olarak gördüğümüz hususlar ise bu yapıdan bağımsız değildir. O, bizim “yenilik” olarak değerlendirdiğimiz hususlarla geleneğin durgun suyuna bir taş atmış, atılan bu taş, halkalar hâlinde yayılarak muhtevadan şekle kadar nazım/sühan denizinde dalgalanmalara neden olmuştur. Esasen denizde zuhur eden dalgalar taş atılmadan önceki o durgun sudan ayrı ve bağımsız değildir. Sanırım Nedim’i gelenekten koparan veya onu gelenekten ayrı düşünen araştırmacıların yanılgısı da dalgalanan su ile durgun suyun aynı denizden neşet ettiğini göz ardı etmelerinden kaynaklanmaktadır.

## 2.6. Yenilikçi Yönleriyle Nedim

XVII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde şairler, geleneğin o kaideci ve birçok yönüyle (hayâl, mazmun, üslup, konu vs.) müptezelleşmeye yüz tutmuş şiirine yeni bir soluk, taze kan getirmenin gayreti ve arayışları içine girmişlerdir. Öyle ki Nedim, şiir

<sup>216</sup> Atilla Özkırımı, **Nedim**, Toker Yayınları, İstanbul 1998, s.14-15.

sahasında henüz boy göstermeye başlamışken devrinin en önemli şairlerinden olan Edirneli Kâmî (1649/1724) bu şiirin hep aynı mazmunları, hayalleri ve düşünceleri dile getirmesinden sıkılmış olacak ki,

İbâretten ibâret oldu şimdi Kâmiyâ eş‘âr  
Müreşşah tâze mazmûn ile yokdur bir gazel söyler<sup>217</sup> (G.71/5)

der. Şiirin ibaretten ibaret olduğu bir devirde Nedim bu şiire kuşkusuz yeni bir soluk, taze mazmun ve terşih edilmiş bir nezaket katmıştır. Onunla üsluplaşan bu yeni tarz klasik Türk şiirinde yeni bir nefhanın cereyan etmesini sağladığı gibi Nedim’i de bu şiirin en kudretli ve unutulmaz şairlerinden biri hâline getirmiştir.

Nedim’in yaşadığı asırda yazılan tezkirelerden günümüzdeki edebiyat tarihlerine kadar pek çok kaynak, Nedim’in yenilikçi yönüne dikkat çekmiştir. O, klasik Türk şiirine vezin, kafiye, redif, tür veya sanatlar bağlamında bir yenilik getirmemiştir; fakat şiire yeni bir şahsiyet veya -kısmî de olsa- şahsilik kazandırmış; kendine özgü bir üslup ortaya koymuştur. Onun şiirleri yalnızca kendisi olduğu, kendisine benzediği için özel ve güzeldir. Ve yine bu nedenle “malum olan sühanı mahlas istemez”. Özellikle eski şiir tarzında yazdığı şiirlerde<sup>218</sup> belirgin bir Nedim etkisi olan Yahya Kemal (1884-1958), şairin sanatındaki bu “şahsiyet ve şahsilik” hususunda şöyle der: “*Her sanatta olduğu gibi şiirde de, ‘en yeni’ diye, zaman zaman tecellî eden kıymet, hakîkatte, yeni bir şahsiyettir. Meselâ bizde iki asırdan beri mısraları havada dolaşan Nedim’in Dîvân’ına ‘zâhir-bîn’ olarak bakılsa, az yâhut çok önce gelmiş şâirlerin manzûme kalıpları, kasîde ve gazel redifleri görülür; Nâbî’den nâdir redifli bir gazeli tekrâr ediyor diye Nedim’i nazîre söylüyor farzetmek mümkündür. Ancak onun kendi devrinde ve hâlâ bugün ‘en yeni’ olarak havamızda hazır bulunuşunun sırrı şahsiyetinde ve mizâcındadır, yalnız kendine benzediği içindir.*”<sup>219</sup> Bu hususta Hasibe Mazıoğlu’nun “Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik”<sup>220</sup> adlı kıymetli bir çalışması da bulunmaktadır. Nedim’in şiirlerini şekil ve muhteva bakımından değerlendirmek ondaki yenilikçi yönünün ne olduğu hususuna da ışık tutacaktır. Bu durumda Nedim’in şiirine şekil ve muhteva açısından bakmak gerekir.

<sup>217</sup> Ali Yıldırım, **Kâmî Dîvânı (Edirneli Efendi Çelebi) Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni**, MEB Yayınları, Ankara 2009, s.297.

<sup>218</sup> Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyla**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2012.

<sup>219</sup> Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2010.

<sup>220</sup> Hasibe Mazıoğlu, **Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957.

### 2.6.1. Şekil Bakımından Nedim'in Şiiri

Nedim Divanı nazım şekilleri bakımından diğer divanlardan pek farklı değildir. Divan; kaside, kıta, nazım, mesnevi, musammat, gazel, müstezat, rubai ve diğer nazım şekilleriyle klasik divan tertibine uymaktadır. Nedim Divanı'nın yeni harflerle ilk baskısı Abdülbaki Gölpınarlı tarafından 1951 yılında yapılmıştır. Yeni harflerle diğer baskısı ise Muhsin Macit tarafından doktora tezi olarak hazırlanmıştır. Ancak Abdülbaki Gölpınarlı'nın yeni harfli ilk neşri ile Muhsin Macit'in 1994 yılında doktora tezi olarak hazırlayıp 1997 yılında Akçağ Yayınları arasında çıkan Nedim Divanı baskılarında şiir sayıları bakımından farklılıklar vardır. Bunda bir divanda örneğin kasideler başlığı altında yer verilmiş olan bir şiirin diğer bir divanda bir başka nazım şekli başlığı altında (örneğin tarih) değerlendirilmiş olmasının da etkisi vardır. Ayrıca Muhsin Macit baskısında yalnızca belirli divan nüshalarında bulunan şiirlerin eklenmesinden ötürü divandaki genel şiir sayısının fazla olduğu görülür. Abdülbaki Gölpınarlı baskısıyla Muhsin Macit baskısındaki nazım şekillerini şiir sayısı bakımından mukayese ettiğimizde karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

ABDÜLBÂKÎ GÖLPINARLI NEŞRİ <sup>221</sup>	
Kaside	38
Kıt'a	22
Tarih <sup>222</sup>	60
Terkip <sup>223</sup>	9
Mesnevi <sup>224</sup>	3
Gazel <sup>225</sup>	162
Şarkı <sup>226</sup>	28
Rübai	10
Beyit ve Müfred	27

<sup>221</sup> Abdülbaki Gölpınarlı, Nedim'in Arapça ve Farsça şiirlerini de Divan'ın sonuna eklemiştir.

<sup>222</sup> LVII nolu tarih İbrahim Paşa'nın beytini tazmindir.

<sup>223</sup> Terkipler arasında 1 musammat, 1 tazmin (Sultan Ahmed'in Matla'ını), 3 tahmis (Râzî, Neşâtî ve Tıflî), 2 taştir (İzzet Ali Bey ve Nedîm-i Kadîm), 1 müseddes ve 1 terki-bend bulunmaktadır.

<sup>224</sup> İkişi lügazdır.

<sup>225</sup> XXXVIII ve CLXII nolu gazeller müstezaddır.

<sup>226</sup> XXI nolu şarkı hecenin 6+5 ölçüsüyle yazılmıştır.

MUHSİN MACİT NEŞRİ	
Kaside <sup>227</sup>	44
Kıt'a <sup>228</sup>	89
Nazm <sup>229</sup>	13
Mesnevi	3
Musammat	46
Gazel	166
Müstezad	2
Rübai	11
Matla' ve Müfred	23

Başlangıçta İran edebiyatını örnek alan Klasik Türk Edebiyatı XVI. yüzyıldan sonra kendi kimliğini bulmaya başlamış, XVII. yüzyılda ise Osmanlı şairleri kendilerini, örnek aldıkları Acem şairleriyle mukayese edecek düzeyde görmüş; hatta şairliklerinin onlardan daha üstün olduğunu iddia etmişlerdir. Taşların yerli yerine oturduğu bu süreçten sonra sanatçılar duygu ve düşüncelerini şekillendiren gelenekle birlikte şahsi üslup ve ifadelerini de sergileme gereği hissetmişlerdir. Özellikle XVII. yüzyıldan sonra gerek konularda gerek konuların işlenişinde birtakım farklılıklar göze çarpar. Nedim'de ise bu şahsiliğin hüviyetinin biraz daha belirginleştiği görülür. Ancak bu durumun, büsbütün gelenekten ayrılma ve mazi ile olan bağları koparma anlamına gelmediğini de hemen belirtmek gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Nedim'in gelenekle olan ilgisini şu şekilde ifade eder: “*Nedim'de bir bakıma göre her şey an'aneden gelir. Neşesi, humour'u, hayat karşısındaki rindâne durumu kendinden evvelki şairlerde, Bâkî'de, Yahya Efendi'de, mizaç ayrılığına rağmen o kadar çok sevdiği ve eserini yakından takip ettiği Nef'i'de ve diğer XVII nci asır şairlerimizde bol örnekleri bulunan vasıflardır.*”

<sup>227</sup> Muhsin Macit neşrindeki Nedim Divanı'nda yer alan kasidelerden ilki bir naat olup Abdülbaki Gölpinarlı baskısında yoktur. Muhsin Macit söz konusu naatin Nedim Divanı'nın matbu ve görebildiği yazma nüshalarının hiçbirinde olmadığını, Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu'nun hususî kütüphanesindeki bir yazmada bulunan “habîb-i kibriyâ” redifli bu kasidenin Nedim'e ait olduğunu tam olarak iddia etmek mümkün olmamakla birlikte yeni bulgular elde edilinceye kadar kasidenin Nedim Divanı'nda bulunması gerektiğini söyler. bk. Muhsin Macit, **Nedim Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.XXXII.

Bunun dışında Muhsin Macit'in “Kasideler” kısmına aldığı 40, 41, 42, 43 ve 44 nolu şiirler Gölpinarlı baskısında “Kıt'alar ve Tarihler” kısmında yer almaktadır. Muhsin Macit neşrindeki kaside sayısının fazla olması bu nedendir.

<sup>228</sup> Kıt'alardan ilk 3'ü İbrahim Paşa için yazılmış medhiyedir. 64-89 arasındaki kıt'alar değişik konularda yazılmış manzumelerden oluşur. Geriye kalanlar ise tarih olup bunların sayısı 59'dur.

<sup>229</sup> “Nazm”lar arasında Nedim'in Çağatayca söylemiş olduğu bir şiir de bulunmaktadır.

*İstihzası, yine onlar gibi fikir hayatımızın belli başlı hareket kaynağı olan medrese-tekke mücadelesinden doğmuştur. Gündelik hayat ve mahallî renkler aşkı ise şiirimizin birkaç asırlık bir an'anesiydi. Kısaca sıkı tahlilin bulabileceği her şey an'anede Nedim'den önce vardır.”*<sup>230</sup> Hikmet Dizdaroğlu da muakkipsiz kalmasından ötürü Nedim'i büyük bir yenilikçi olarak görmenin mümkün olmadığını belirtir: “*Nedim'in yaptıklarını öyle pek büyültmeğe gelmez; çünkü misali tektir ve kendisidir. Gerçek anlamda yenilik, edebiyatta bir değişikliği gerektirir, çığır açıcının ardından gidenler olur. Nedim ise 'muakkipsiz' kaldı.*”<sup>231</sup> Atilla Özkırımlı ise Nedim'in yeniliğinin dünyaya ve nesnelere bakış açısında olduğunu ifade eder: “*...hayata bağlılık, gerçekten kopmama, yaşama sevinci, kalıplaşmış mazmunlarla yetinmeme, neşe, istihza ve alay, mahallilik, Nedim'de görüldüğü ölçüde olmasa da, Divan şiirinin yabancı olduğu unsurlar değildir. Yeni olan, dünyaya ve nesnelere bakış açısı, kendini doğrudan, apaçık, söyleyiş zorlamalarına gitmeden dile getirişidir. Geleneğe bağlı, gelenekten gelen, ama kendiliğinden gelenek dışına taşan Nedim, bu özelliği nedeniyle devrinde büyük bir ün sağlayamamıştır. Ama günümüze, bırakın kendi çağını, 600 yıl yaşarlığını sürdüren bir edebiyattan kalan büyük adlar arasında onun da adı vardır. Üstelik bu ad, beraberindekilerden daha canlı, daha yaygın bir biçimde yaşamaktadır.*”<sup>232</sup>

Nedim Divanı'ndaki şekli farklılık/yeniliklere bakacak olursak, onun divanında geleneksel divan tertibinde yer alan bazı şiirlere rastlanmaz. Örneğin tevhid, münacat yoktur. Muhsit Macit baskısında yer alan naat ise daha önce ifade edildiği üzere Nedim Divanı'nın matbu ve yazma nüshalarının hiçbirinde bulunmayıp yalnızca Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun hususî kütüphanesindeki bir yazmadan alınmıştır. Nedim'e ait olup olmadığı hususunda elde kesin bir bilgi yoktur. Bunun dışında Nedim Divanı'nda mersiye de yoktur. Nedim'in, Damat İbrahim Paşa'dan önceki en büyük hamisi (koruyucusu) olan ve Petervaradin bozgununda (1716) şehit düşen Silahdar Ali Paşa'ya bir mersiyesinin olmaması dikkat çekicidir. O, gelenekte sınırları büyük ölçüde çizilmiş olan nazım şekillerine uyma noktasında da özel bir gayret sarf etmemiş; bazen mesnevi nazım şekliyle medhiye yazmış, bazen kasideye bir gazel veya methiye ile başlayarak nesib, girizgâh gibi bölümleri atlamış, kimi zaman nesib bölümünde fahriye ve tegazzül bulunan kasideler, kimi zaman da yalnızca nesib ve girizgâhtan oluşan

<sup>230</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.174.

<sup>231</sup> Hikmet Dizdaroğlu, “Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik, [Hasibe Mazıoğlu] (Kitaplar-Tenkit) ” **Türk Dili Dergisi**, Ocak 1958, C.VII., S.76, s.208.

<sup>232</sup> Atilla Özkırımlı, **Nedim**, Toker Yayınları, İstanbul 1998, s.23.

kasideler yazmıştır. Buna karşılık bazı kasidelerinde nesib ve medhiye bazılarında da dua yoktur. Nesib bölümü bulunan kasidelerde ise yapılan tasvirler çoğunlukla müşahhas olup ya bir köşkün ya bir eğlence yerinin ya da bir vakanın tasviri şeklindedir. Oysaki bu şiirde özellikle tabiat tasvirleri, tabiattaki güzelliklerin sanatçının gönül ve his aynasındaki akislerinin, onun estetik zevk süzgecinden geçerek ve çoğunlukla da muhayyel bir surette şiire yansımaları şeklinde tezahür etmiştir. Bu yönüyle Nedim diğer şairlerden farklılık gösterir. Onun, İbrahim Paşa'yı övmek için yazdığı

Bağteten sâbit olup gurre firâşında imâm  
Hâb için yatmış iken etdi terâvihe kıyam (K.10/1)

*(Ramazanın ilk günü birdenbire kesinleşince, uyumak için yatağına yatmış olan imam teravih namazı için kıyam etti, teravihe kalktı.)*

diye başlayan “Ramazaniyye”si ve devamındaki beyitler kanlı canlı bir ramazan tasviri olup, ramazanın rükünlerini incelikle işler. Yahut Sultan Ahmed ve İbrahim Paşa övgüsünde yazdığı “şitâiyye”nin nesib bölümündeki kış tasvirleri ve bu tasvirleri yaparken kullandığı dil en az tasvir ettiği kış kadar doğal; fakat şiirini okuyan/algılayan okurun dimağında bıraktığı iz kadar sıcak ve etkilidir.

O rütbe etdi bu keskin soğuk zemîne eser  
Miyân-ı cûda gömgök kesildi nîlüfer (K.13/1)

*(Bu keskin soğuk yeryüzüne öyle çok tesir etti ki, ırmağın içindeki nilüfer çiçeği soğuktan donarak renk değiştirdi, mosmor oldu.)*

Şitânın etdiği bîdâdı mülk-i gülşende  
Efendi binde birin söylesem dolar defter (K.13/3)

*(Efendi! Gül bahçesi ülkesinde kışın ettiği zulmün binde birini söylesem defter dolar.)*

Nedim tasvirlerini yaparken tabii zaman zaman kendisinden önceki şairlerin, bir sanat hünere olarak gördükleri mübalağaya da başvurur:

Bürûdet öyle ki buzlanmasın deyü lâyık  
Konulsa penbeye yâkut-pâreveş ahker (K.13/9)

*(Soğuk öyle [şiddetlendi] ki ateş koru buzlanmasın diye yakut parçası gibi pamuğa konulsa layıktır.)*

Beyitte ayrıca, eskiden kıymetli taşların veya değerli nesnelerin pamuk içerisinde saklanmasına telmih vardır.

Nedim'in, tıraş olan Sultan III. Ahmed'e afiyet dileklerinde bulunmak için bir şarkı kaleme almış olması dikkat çekicidir. Zira onu başka şairler yazmış olsa muhtemelen kıt'a veya kasideyi tercih ederlerdi. Şarkının ilk bendi şöyledir:

Cemâl-i bâ-kemâlin buldu revnak nûr u behcetle  
Tırâş oldun efendim âfiyetler izz ü devletle  
Şükürler kim yine buldun kemâl icrâ-yı sünnetle  
Tırâş oldun efendim âfiyetler izz ü devletle (M.39/I)

Ancak bütün bunları divan şiiri için “yenileşme” yolunda atılmış çok büyük adımlar olarak hele hele bir dönüm noktası olarak görmek de pek doğru olmaz. Bu açıdan baktığımızda Nedim, divan şiirine bir yenilik getirmekten ziyade geleneği ve içinde yetiştiği sanat ortamını, şahsi dehası ile kendi sanat penceresinden okuyup yorumlayarak bu şiire yeni bir soluk getirmeyi başarmış üslup sahibi bir şairdir. Bununla birlikte edebiyat tarihimizi gözden geçirdiğimizde, Nedim bu anlamda bir çığır açıp kendisinden sonra sıkı takipçileri olan bir ekol de olmamıştır. Onun şiiri divan şiirinin mana hazinesinde diğer bütün mücevherlerden daha farklı parlayan bir mücevher olarak kalmıştır.

Nedim'den sonra gelen takipçileri ise onun sanatının kötü birer mukallidi olmaktan öteye gidememiş; bu anlamda Nedim, açtığı söz hazinesinin sandığını yine kendisi kapatmış, o kıymetli hazineyi yine kendisi tüketmiştir. Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu da “Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik” kitabında onun ananeden büsbütün ayrı bir sanat hususiyeti gösterebilmesinin imkânsızlığına değinirken “Netice” başlığı altında şunları söyler: “*Şimdiye kadar yapmağa çalıştığımız incelemelerden anlaşıldığı üzere o, ancak şahsiyetinin ve sanat dehasının verdiği imkânla eski şiirimize yeni bir ruh ve yeni bir söyleyiş getirmeğe muvaffak olmuştur.*”<sup>233</sup>

### 2.6.2. Muhteva Bakımından Nedim'in Şiiri

Klasik Türk şiiri, çıkış noktası bakımından İslami inanç ve düşünce dünyasına bağlı bir edebiyattan neşet etmiştir. Dolayısıyla bu şiirin kaynaklarını da söz konusu İslami inanç sistemine bağlı; başta Kur'an ve sünnet olmak üzere İslami bilimler (tefsir, fıkıh, kelâm), tasavvuf, İslam tarihi, peygamberler, İran mitolojisi, akli bilimler (hendese, tıp, astronomi) oluşturmaktadır. Tasavvufi düşünce sistemi ise kendisine özgü bir kavramlar ve semboller dünyası oluşturmuş, şairler için çok derinlikli bir anlam

<sup>233</sup> Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957. s.134.



dünyasının anahtarı olma görevini ifa etmiştir. Bu anahtar zamanla mecazi aşkın kapısını açmada da kullanılmış, böyle olunca da şiirdeki birtakım kavramlar, ıstılahlar boyut kazanarak; anlam hem çok anlamlılığa doğru sürüklenmiş hem de iç içe geçmek suretiyle giriftleşmiştir. Bu durum şaire, sevgili deyince Allah'ı, padişahı ve herhangi bir güzeli; âşık deyince de sūfiyi (mürşid-i kâmil), bendeyi (tebaayı) ve meftun, bîçâre âşıkı kastetme gibi bir imkân vermiştir. Kısacası “tasavvuf” bazen “hakikat”e ışık tutan bir kandil, bazen de hakikati gizleyen bir perde vazifesi görmüştür.<sup>234</sup> Şaire ise bu çok boyutluluğun zengin çağrışımlarından alabildiğine istifade etmek düşmüştür.

Klasik şiir geleneği sanatçıyı her ne kadar bu tasavvufi inanç sistemine göre şiir yazmaya yönlendirse de her sanatçı şahsi anlayış ve algılayışı nispetinde bu sisteme dâhil olabilmıştır. Nedim ise belki yaşadığı dönemin gerekliliklerinden, belki de şahsi tercihinden ötürü bu sistemin kıyısında kalmıştır. Tabii ki bu durum onun tasavvufa uzak olduğu, tasavvufu anlamadığı manasına da gelmez. Nedim'in şiirlerinin muhtevası üzerinde duran ve söylediklerini sanatçının hayata bakış açısının bir tezahürü olarak yorumlayanlar, Nedim'i zevk düşkün, ölçü tanımaz ve hafif meşrep bir şair hatta latife peşinde koşan bir şaklaban olarak nitelendirmişlerdir. Oysaki Hasibe Mazıoğlu'nun da ifade ettiği üzere, “*bir eserde muhtevayı sanat eseri yapan, sanatkârın onu ifade edişi, o muhtevaya şekil verişidir. En ince duygulara, en asil düşüncelere sanatkârane bir şekil verilmedikçe onlar şüphesiz sanat eseri olamazlar. Nedim şiirlerindeki bu açık ve hafif hisleri yüzünden son zamanlara kadar birtakım ithamlara hedef olmuş, eserlerinin sanat değeri iyice anlaşılmamıştır.*”<sup>235</sup>

Bu, önemli bir noktadır; çünkü Nedim'den sonra onun takipçisi olan şairler muhtevaya Nedim'de olduğu gibi şekil veremediklerinden, şuhluğu muhtevada aradıklarından Nedîmâne tarzda şiirler yazmak şöyle dursun perdebîrûnluğa düşmekten

<sup>234</sup> Buradaki “hakikati gizleyen bir perde vazifesi”nden kasıt, özellikle mutasavvıf şairlerin aşkı terennüm ederken zaman zaman tasavvufu bir perde olarak kullanmaları, hem beşerî hem de ilahi aşk manasına yorumlanabilecek ifadeleri beyti oluşturan kelimelere tahmil etmeleridir. Şairin beşerî aşktan mı yoksa ilahi aşktan mı bahsettiği anlaşılamadığı için bu durum kimi zaman tartışmalara yol açmıştır. Nitekim büyük mutasavvıf İbn Arabî, Tercümânü'l-Eşvâk'taki şiirleri dolayısıyla zamanın bazı fakihlerinin kendisini eleştirdiğini, beşerî aşkı tasavvuf neşvesiyle gizlediği şeklindeki eleştiriler nedeniyle bu hususa değinmek zorunda kaldığını ve bir şerh yazdığını bildirir. bk. İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı (Tercümanü'l-Eşvâk)**, (çev. Mahmut Kanık), İz Yayıncılık, İstanbul 2006; ayrıca bk. **İbn Arabi Anısına Makaleler**, (haz. İbrahim Medkur, Ebu'l-Ala Afifi, Muhammed Mustafa Hilmi, Zeki Necib Mahmud, W.Montgomery Watt, Tefvik et-Tavil, Seyyid Hüseyin Nasr), (çev. Tahir Uluç), İnsan Yayınları, İstanbul 2002.

<sup>235</sup> Hasibe Mazıoğlu, **Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957. s.43.

kurtulamamışlardır. Nedim'in şiirlerinin muhtevasını onun his ve hayal dünyası da büyük ölçüde etkilemiştir ki bu hususa bir sonraki bölümde değinilecektir.

### 2.7. Şûhâne Tarz ve Bu Tarzın Temsilcisi Olarak Nedim

Bilindiği üzere şûhâne olarak tarif edilen tarzın temelinde “şûhluk” vardır. Şûh sözcüğü ise sözlüklerde şu şekilde yer almaktadır: Hareketlerinde serbest davranan (kadın); neşeli, şen ve oynak; açık saçık, hayâsız (kadın); utanmak bilmez olan, açık meşrep olan; nazlı, şiveli ve oynak. Şiirde: “şûh-çeşm, şûh-meşreb, şûh-rû, şûh-zebân...” gibi birleşik sıfatlarla ve çoğunlukla da “şûh-ı şîvekâr, şûh-ı sîm-endâm, şûh-ı cefâ-hû, şûh-ı şeh-levend, şûh-ı dil-sitân, şûh-ı dilâşub, şûh-ı mehlikâ” gibi sıfat tamlamaları ile kullanılan bu sözcük için Ebuzziyâ Tefik iki türlü anlam vermiştir. Lügat-i Ebuzziyâ’da “şûh” maddesinde şu ifadeler yer almaktadır:

*Şûh (Fars.) cesur, bî-şerm, bî-hayâ // İstilahatımızda şen şâtır mâ'il-i şevk ve neşât olan kimseye itlak olunur.*<sup>236</sup>

Klasik Türk şiirinde bu tarzda yazılmış şiirler şûhâne gazel adıyla bilinmektedir. Daha açık bir ifadeyle: “Kadını ve aşkın zevklerini konu alan, zarif ve çapkın bir anlatımla söylenmiş gazellere şuhâne gazel adı verilir.”<sup>237</sup> Bu tarzın edebiyatımızdaki en önemli temsilcisi ise Nedim’dir. Hatta bu tarz, Nedimle öylesine özdeşleşmiştir ki şûhâne tarz pek çok kaynakta “Nedîmâne” tarz olarak yerini almıştır. Aslında Nedim’den önce Bâkî, Şeyhülislâm Yahyâ ve Nef’î gibi sanatçıların divanlarında da bu tarz beyitlere tesadüf edilmektedir; ancak Nedim’in bu tarzın yegâne temsilcisi olarak görülmesi onun yer yer “istihcân”a vardığı söylenen beyitleri dolayısıyla.

Mey tamâm oldu dirîğâ sâki-i gül-çehrenin  
Doymadık sîb ü turunc u gabgab u pistânna (K.21/51)

*(Mey tamam oldu [içkiye doyduk] yazıklar olsun ki gül yüzlü sâkinin elma çenesi ile turunç göğüslerine doymadık.)*

Yahut daha önce de zikrettiğimiz, zevki terennüm eden beyti:

Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedîm  
İşret tabi’atımca tarab meşrebimcedir (G.13/5)

*(Şarap meclisinden vazgeçemem doğrusu Nedim, içki tabiatımca eğlence meşrebimcedir.)*

<sup>236</sup> Ebuzziyâ Tefik, **Lügat-i Ebuzziyâ**, Ebuzziyâ Matbaası, İstanbul 1306, s.599.

<sup>237</sup> Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.111.

Bu tarz beyitler Nedim divanında vardır; ancak bunlar büyük bir yekûn tutmaz. Nedim'in şûh tarzı "Nedim Şahsında Şûhâne Tarz Üzerine Bazı Değerlendirmeler"<sup>238</sup> başlıklı bildiride de ifade ettiğimiz üzere onun üslubunda gizlidir. Bir başka ifadeyle şûhluk, Nedim'in ele aldığı konularla değil o konuları bize aktarırken seçtiği sözcüklerle, kurduğu hayallerle, zihnimizde uyandırdığı çağrışımlarla alakalıdır.

Yukarıda da zikrettiğimiz üzere bu tarza Nedim'den önce başka birkaç şairde daha tesadüf etmekteyiz. Bunlar içerisinde en dikkate şayan ve Nedim'de en tesirli akislerini bulabildiğimiz sanatçı Nef'î'dir diyebiliriz. Fakat Sultan Osman'a sunduğu kasidenin bir beytinde:

Salâdır nükte-sencân-ı zamâne hiç lâf etmem  
Ben öğretdim cihâna tarz-ı şûh u şî'r-i hemvârı<sup>239</sup> (Nef'î, K.14/43)

diyerek cihana "şûh tarzı" öğretmiş olmakla müftehir olan Nef'î'deki şûhluk, bir yönüyle Nedim'e hatta Bâkî ve Şeyhülislâm Yahyâ'ya göre farklılık arz etmektedir. Nedim'deki şûhluk, sevgilinin tasvir ve tavsifi şeklinde tezahür ederken; Nef'î şûhluğu pek çok beyitte kendi şairlik kabiliyetini ve yaratılışını beyan etmek için kullanır. Ve dolayısıyla ondaki şûh tarz, nükteli söz söylemeyi de içermektedir. Nef'î şûh tabiatını özellikle kasidelerinde terennüm eder:

Bikr-i fikrim şehir-bânû-yı şebistân-ı hayâl  
Tab'-ı şûhum gamze-i hâzır-cevâb-ı rûzgâr (Nef'î, K.17/35)

Tab'ım ol bülbül-i şûh-ı çemen-i ma'nâdır  
Ki esîr-i kafes ü dâm iken olmaz yine lâl (Nef'î, K.36/51)

Fitne mahlûk olalı görmedi çeşm-i eyyâm  
Tab'-ı şûhum gibi bir sâhir-i bî-pervâyı (Nef'î, K.45/38)

Tab'ım ol gamze-i şûh-ı büt-i ma'nâdır kim  
Hûn-ı şemşîr-zebân ile verir fitneye reng (Nef'î, K.38/39)

Olmasa Nef'î n'ola dil-beste zülf-i dilbere  
Tab'-ı şûhu dâma düşmez bir Hümâdır n'eylesin (Nef'î, G.91/6)

Bununla birlikte Nef'î ve Nedim şahsında irdelemeye çalıştığımız bu şûhluk meselesini kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Nef'î'de de sevgili

<sup>238</sup> Bu tebliğ, 25-27 Kasım 2010 tarihlerinde Erciyes Üniversitesi Klâsik Türk Edebiyatı Topluluğunca Prof. Dr. Mine Mengi adına düzenlenen "VI. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu"nda sunulmuştur. (Kayseri 2010).

<sup>239</sup> Metin Akkuş, **Nef'î Dîvânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.89.

vasfında “şûh” sıfatının kullanıldığı beyitlere rastlamaktayız. Buradaki maksat, şûhluğun Nef’î’deki bu kullanımına dikkat çekmektir.

Klasik Türk şiirinde şûhâne gazelin en büyük temsilcisi sayılan ve edebiyat tarihimizde şahsi üslubuyla şöhret kazanmış olan Nedim’in, bu tarz şiirler söylemesinde tüm edebiyat tarihlerinde yer aldığı üzere büyük bir kabiliyeti haiz şen, şûh ve rind bir mizaca malik olmasının dışında, bir zevk ve sefahat dönemi olarak bilinen XVIII. yüzyıl Lâle Devri’nin o ihtişamlı, debdebeli yaşam tarzının da etkili olduğu muhakkaktır. Bir başka ifadeyle Lâle Devri ve bu devrin beraberinde getirdiği yaşam tarzının, Nedim’in şiirlerinde şûh bir edanın ortaya çıkmasına uygun bir zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla onun sanatındaki şûhluğu değerlendirirken bunu yalnızca şairin yaratılışından getirmiş olduğu şen ve şatır mizaca bağlamak, sanatçının içerisinde yaşadığı devri ve muhiti, bu devrin siyasî, sosyal, kültürel şartlarını hesaba katmamak bizi yanıltır. Bu hususta Süleyman Nazif’in Fuzulî, Nef’î ve Nedîm şahsında onların yaşadıkları dönemlerin âdeta panoramasını sunduğu şu tespitleri önemlidir: *“Nedim, Fuzulî gibi kederli bir ömrün acılı inlemelerini tespit edip ebedileştirecek elem ve feryat şiirleri söylemedi. Çünkü, san’at perisi her sabah Dicle ve Fırat Nehirlerinin çağültü yorgunluğu ve vadilerinde yaşayan türlü kaygılardan sersemlemiş bedevîlerin sıkıntılı türkûleriyle değil, Sadâbâd bülbüllerinin sevinç ve neş’eleriyle uyanırdı.*

*Nef’î gibi divân’ının her sayfasını bir gürültü ile ilelebed titretecek cenk ve savaş kasideleri yazmadı. Çünkü, III. Ahmed devrinin nisbî sakinliği ve zevkleri içinde kendinden geçen şuh ve neş’eli yaradılışı, bir asır evvelki I.Ahmed, II. Osman, IV. Murad zamanlarının kanlı hâdiselerini tasvir değil, hatta hatırlamaktan incinirdi.”*<sup>240</sup>

Şûhâne tarz ile ilgili önemli bir husus da onun bir üslup olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Şûhâne şiirler daha önce de zikredildiği üzere kadını ve aşkın güzelliklerini konu alan, zarif ve çapkınca bir anlatımı olan gazellere denilmektedir. Dolayısıyla “şûhluk” veya “şûhânelik” kavramları üsluptan önce ve üsluptan daha ziyade “konu” ile alakalı bir meseledir. Bir başka ifadeyle şûhâne tarz üsluptan önce konuyu ilgilendirmektedir. Ancak bu tarz, bazen bir üslup gibi değerlendirilerek, bazen de ihsas ettirilerek, şûhluğun konu ile olan kayıt ve ilgileri göz ardı edilmekte; bu durum ise dolaylı olarak bir kavram kargaşasına neden olmaktadır. Bunda, bu tarzın Nedim’in şiirlerini belirgin kılan önemli bir unsur olması ve Nedim’in

<sup>240</sup> Süleyman Nazif, **Mehmed Âkif**, Millî Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s.21.

sanatında şahsi bir üslup hüviyeti kazanmış olmasının da etkili olduğu kanaatindeyim. Zira birkaç şiirini hariç tutmak kaydıyla şûhluk, Nedim'in aşkı ele alış tarzında ve bu konuyu işleyişteki keyfiyettir. Nedim, Lale Devri'nin o ihtişamlı eğlence hayatını ve yaşam tarzını şiir aynasıyla bize aksettirirken, âdeta birbirinden renkli ve canlı tablolar çizer. İşte bu nedenle ondaki şûhluğu, bu tabloları vücuda getiren fırça izlerinde; özenle seçtiği kelimelerde, kullandığı mazmunlarda ve kurduğu hayallerde aramak icap eder. Ve yine ondaki şûhluğu “müstehcen” ve “müfsîd-i ahlâk” olarak telakki edilen, sanatçının ne derece istihcâna vardığını tespit için divanında “arayarak” bulunan münferit bazı beyitlerinde değil;

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana  
Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana (G.2/1)

beytindeki nezâketi haddeden geçiren zevkiselimde,

Bir nihânice tebessüm de mi sığmaz cânâ  
Söyle bi'llah dehenin tâ o kadar teng midir (G.28/5)

beytindeki, nihânîce (gizlice, mecazen küçük) tebessümün dahi sığamayacağı kadar dar ve küçük olarak tahayyül edilen muhayyilede

Sandım olmuş ceste bir fevâre-i âb-ı hayât  
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni (G.154/5)

beytindeki, sevgilinin kametinin abıhayat fiskiyesine teşbih edildiği o parlak teşbih ve tasvirde ve

Nâz olur dem-beste çeşm-i nîm-hâbından senin  
Şerm eder reng-i tebessüm la'l-i nâbından senin (G.67/1)

beytindeki, nazın dilinin tutulup, tebessümün renginin utanmasındaki muhayyile ve ifade nezaketinde aramak gerekir. Bu beyitlere daha onlarca eklenebilir.

Ancak Nedim, bazı şiirlerinden ötürü bazı münekkitlerce zaman zaman “müfsid-i ahlâk”<sup>241</sup> olmakla ve zaman zaman da “*sefâhetin, ahlâksızlığın en büyük propagandacısı olmak ve şûhluğu, çapkınlığı yüzünden memlekete büyük fenalıklar etmekle*”<sup>242</sup> itham edilmiştir. Oysaki Şahabeddin Süleyman'ın da ifade ettiği gibi: “*Her türlü ezvâk ve temâyülât-ı nefsâniyeye müsâ'it pür-âsâyiş ve pür-servet bir zamanda yaşayan bir şahıstan tezhîb-i ahlâka hâdim vatanperverâne sözler söylemesini istemek doğru değildir. Nedim büyük bir şair midir, değil midir! Zamanını yaşayabilmiş midir,*

<sup>241</sup> Namık Kemal'in Nedim hakkında sarfettiği “müfsid-i ahlâk” tabirini Şahabeddin Süleyman “ma'nâsız” bulmaktadır. bk. Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.195.

<sup>242</sup> Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335, s.106.

*yaşatabiliyor mu? Bunları tedkik etmek, buna göre bir hüküm ve re'y vermek daha münsifâne, daha doğrudur.*"<sup>243</sup>

Nedim, "şûh, sefih, çapkın, rind-i zevk-perest" gibi vasıflarla anılmasına rağmen o, kendisinden sonra aynı vadede şiirler yazmaya çalışan Enderunlu Fâzıl ve Vâsıf gibi hiçbir zaman -eskilerin tabiriyle- perdebîrûnluk derekesine düşmemiştir. Ayrıca sanat ahlaka hizmet etmek zorunda olmadığı gibi unutmamak gerekir ki: "*Büyük zekâlar ara sıra bilmeyerek yanılırsalar bile, hiçbir zaman ahlâk bozmazlar. Eserleri, gördüklerinin, duyduklarının, düşündüklerinin, zeval bulmaz birer aksettirici aynalarıdır. Ve o aynalarda şahıslarıyla beraber zamanları da en ince ve görünmeyen hatları ve şekilleriyle resimlenir.*"<sup>244</sup>

Süleyman Nazif'in bu cümlelerini Nedim'in sanatı bağlamında iyi tetkik etmek gerekir. Nedim, toplumun ahlakını ifsat etmediği gibi edebiyatımızda, sanat dünyamızda "*fihrist-i nâdirâtta dehâ sütûnunda ismi mezkûr*"<sup>245</sup> bir şair olarak haklı yerini almıştır. Aradan bunca zaman geçmiş olmasına rağmen Nedim'in şiirlerinin hâlâ dimağlarda tazeliğini koruması, kendisinden sonra o tarzda şiirler yazan şairlerin olması onun "zümre-i şâirânda müstesnâ" bir yerinin olduğunun göstergesidir.

Nedim'in sanatına ve dolayısıyla bu tarza yöneltilen eleştirilerde şairin kısmen de olsa geleneğin alışılmış anlayışının dışına çıkmasının ve şiirde yine alışılmış söylemden uzaklaşarak; bunun yerini aykırı ve alışılmadık bir söylemin almış olmasının etkili olduğu muhakkaktır. Nedim'deki bu geleneğin dışına çıkışı, onun şahsi sanat telakkisiyle izah etmek gerekir. Yoksa Nedim'i gelenekten koparmak mümkün değildir. Onu öncelikle klasik Türk şiirindeki mahsus yerine oturtuktan sonra "*kendi içinde ele alacak olursak, onda kendisinden önce gelenlerden hattâ çağdaşlarından ayrılan, realite ile hepsinden başka ve çok daha sıcak bir şekilde kaynaşmış bir tarafın da bulunduğu görülür.*"<sup>246</sup>

Bu tarzın Nedim'e şahsi bir üslup kazandırmasındaki başarıyı, gelenekten almış olduğu konuları kendi sanat anlayışı ve muhayyilesiyle mezcetmesinde aramak gerekir. Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar: "*Eski şiir İran ve Arap şiirinin dünyasına bağlıdır ve ancak şairin husûsî hayatına girdiği zaman bu umûmî kültür dünyasından ayrılır.*"<sup>247</sup>

<sup>243</sup> Şahabeddin Süleyman, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328, s.195.

<sup>244</sup> Süleyman Nazif, **Mehmed Akif**, Milli Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s.23.

<sup>245</sup> Şahabeddin Süleymân, **age.**, s.195.

<sup>246</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.174.

<sup>247</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 2003, s.5.

der. İşte Nedim’i büyük bir şair yapan da eski şiirin, sanatçının hususi hayatına girmesi ve Nedim’in, bu hayatın mülevven akislerini hakkıyla duyurabilmesi, yaşatabilmesidir. Bu durum, eski şiirimizin kendi kimliğini bulması, kendi sanat anlayışını, zevkini temin ve tesis etmesi açısından büyük önem arz etmekle birlikte, Nedim’le tanınan söz konusu bu tarz; dilde, üslupta, nazım biçimlerinde ve konularda ya da mevcut konuların işlenişinde birtakım değişiklikleri ve yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Bu yeniliğin en başında ise klasik Türk şiirinin yegâne konusu diyebileceğimiz aşk ve bu aşkın işleniş gelmektedir. Zira gelenekte âdeta efsanevi mitolojik bir tip olarak karşımıza çıkan ve bu edebiyat muarızlarınca “muhayyel” olmakla eleştirilen sevgili tipinin yerini artık günlük hayatta, İstanbul’da ve İstanbul’un eğlence yerlerinde görülen “müşahhas” bir sevgili tipi almıştır.

Bu hususta, söz konusu değişimin yalnızca bir yönünü zikretmek yeterli olacaktır. Malum olduğu üzere âşık-maşûk-rakip ile temsil edilen bu aşk anlayışında en belirgin hususlardan biri âşıkın daima âh, enîn ve niyâz halinde olmasına karşılık; maşûkun nazı, cevri ve cefayı âdet edinmiş olması, âşıkına karşı müstağni olup ağyâr ile ünsiyet etmesidir. Yani “âşıkâne gazel” olarak nitelendirilen ve özellikle Fuzûlî’de içten içe yanma sûretinde müşâhede ettiğimiz bu tarz şiirde; aşkı mütemadiyen alevlendiren, âşıkı olgunlaştıran ve daimî bir uyanıklığa sevk eden şey “fırat”tır. Fuzûlî:

Benim tek hiç kim zâr ü perişân olmasın yâ Rab  
Esîr-i derd-i aşk u dâğ-i hicrân olmasın yâ Rab<sup>248</sup> (Fuzûlî, G.30/1)  
derken âdeta yakıcı aşk ateşinin küllerini göklere savurur. Bu tarz şiirlerde visalden neredeyse hiç bahsedilmez, olsa olsa âşıkın virane gönlüne sevgilinin hayali uğrar:

Hezârân dil gezersin ey hayâl-i yâr insâf it  
Bu seyrân itdigün yirlerde bir ma‘mûr gördün mi<sup>249</sup> (Nâbî, G.872/2)

Ve gamlı âşıkın gözünde her dem yaşlar olmasına rağmen o, inci gibi olan gözyaşlarını sevgilinin yoluna nisâr ettiği için bahtiyardır:

Girye-i zâr ile hoş-hâlim ki bahr-i aşkta  
Eşsiz göz bir sadeftir lü’lü-i şeh-vârsız (Fuzûlî, G.118/5)

Ancak “Nedimâne veya şûhâne tarz”da aşkın elemelerini, sevgilinin nasıl canlar yakan bir âfet olduğunu, ayrılığın sinede açtığı yaraları, felekleri yakan ateşli ahları anlatmak yerine; sevgiliyi meclise davet etmede hiçbir beis görmeyip, kavuşmanın, sevgili ile işret etmenin hazzı terennüm edilmeye başlanacaktır. Zira Nedim’in:

<sup>248</sup> Kenan Akyüz vd., **Fuzûlî Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.145.

<sup>249</sup> Ali Fuat Bilkan, **Nabî Divanı**, C.2, Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s.1114.

Sıkılma bezme gel bîgâne yok da‘vetlimiz ancak  
Nedîmâ bendeniz var bir dahı sultânımız vardır (G.26/7)

O bütün hânemi teşrîfni gûş etti meğer  
Şevk-ı şûrîdeyi gördüm gelir ammâ ne gelir (K.16/2)

Niyâz u nâz u nûş u bahş u ibrâm-ı kenâr u bûs  
Bu gün meclisde zevkın böyle tûfân olduğun gördük (G.58/5)

gibi beyitleri bu tarzı ve bu tarzın aşk anlayışını yansıtan şiirlerinden bazılarıdır.

Bu bahsi sonlandırırken sonuç hükmünde şunu söyleyebiliriz:

Şûhâne tarz bir üslup meselesi değil; konu meselesidir. Ancak Nedim şiirine konu olarak aldığı dilberleri/güzelleri anlatırken şûhça işleyerek nispeten geleneğin şekilperestliğinin dışına çıkmış ve edebiyat tarihimizde kendisine şahsi bir üslup kazandırmıştır. Fakat bunu tamamen gelenekten kopma veya geleneğin dışına çıkma olarak değerlendirmemek gerekir. Zira Nedim’i, şahsi sanat anlayışından ayırarak divan şiiri içerisinde değerlendirdiğimizde dahi gelenekten koparmamız mümkün değildir. Yani ondaki şûhluk gelenekten aldığı konuyu işleyiş şekli ile alakalıdır.

## 2.8. Nedim ve Patronaj

Sanat ve iktidar kavramları sanatın ve sanatçının hamiliğini<sup>250</sup> üstlenen patrimonyal devlet yapısında birbiriyle sıkı ilişki içerisinde. Öyle ki patrimonyal yapıya sahip toplumlarda; sanatçılar, ilmiye sınıfına mensup kimseler ve onların vücuda getirdikleri eserler, siyasi ve ekonomik erkin yegâne kaynağı olan “hükümdar” tarafından belirlenir. Ve hükümdar; sanatın, sanatçının, bilginin ve bilimin kollanarak gelişmesine imkân sağladığı için söz konusu kimselerin hamisi (koruyucu, himâye eden) konumundadır. Halil İnalçık, sanat ve iktidar arasındaki ilişkiye dikkatleri çekerek patrimonyal devlette sanatın durumu hakkında son derece önemli tespitlerde bulunduğu “Şâir ve Patron” adlı eserinde konuyla ilgili olarak şunları söyler: “*Genelde, bilim adamı ve sanatçı, belli bir toplumda egemen sosyal ilişkiler ve belli bir kültür çerçevesinde sanatını ifade eder. Osmanlı toplumu gibi patrimonyal türde bir toplumda,*

<sup>250</sup> Tûbâ Işınsoy Durmuş, Osmanlı edebiyatında hamilik geleneğini incelediği çalışmasında hamiyi şu şekilde tanımlar: “*Hami, Osmanlı toplumu gibi statü ve mertebelerin nihayetinde mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda, sanatçının belli bir kültür çerçevesinde sanatını ifade edebilmesine yardımcı olan kişidir.*” bk. Tûbâ Işınsoy Durmuş, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s.15.



*başka deyimle, sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda bu gerçek daha da belirgindir.”*<sup>251</sup>

Max Weber’in “patrimonyal devlet yapısı” tabirinden hareketle Osmanlı Devleti’ndeki sanat ve iktidar ilişkilerini irdeleyen Halil İnalçık, gerek Osmanlıda gerek diğer monarşik devlet sistemlerinde hükümdarın, dolayısıyla sarayın, toplumda şeref ve itibarın, servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı olduğunu vurgular.<sup>252</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinin Giriş kısmında: “*Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibariyle keyfi, az çok ilahî Allahlaştırılmış özü itibariyle de isabetli, yani hayrın kendisidir.”*<sup>253</sup> sözleriyle esasen patrimonyal sistem ve sistemin başında yer alan hükümdarın konumuna işaret eder. Öyle ki Osmanlı Devleti’nin tarih sahnesindeki yeri göz önünde bulundurulduğunda onun en belirgin ve en temel özelliği otoritenin padişahın şahsında toplanmış olmasıdır.<sup>254</sup> Tanpınar’ın bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere hükümdar/kral ve onun temsil ettiği saray, yalnızca dünyevi hayatın değil uhrevi hayatın da düzenlenmesini sağlayan bir merkezdir.

Sarayı “otoritenin fiziksel yeri” olarak nitelendiren Walter G. Andrews: “*Kişi ömrünü otoritenin fiziksel yerinden uzakta da geçiremez, çünkü ilişkinin kişisel olduğu yerde, mesafe, olası kazanımları tehlikeye sokar ve ‘kul’, hükümdarın kontrolü dışında olabilecek, kendine ait hiçbir şeye sahip değildir: Ne iktidara, ne itibara, hatta ne de servete veya geçim imkânına...”*<sup>255</sup> der. Mehmet Tekin ise sarayın görkemli bir mekân olmanın çok ötesinde bir anlam taşıdığını söyler: “*İster Doğu, ister Batı kültüründe olsun, ortaçağ dünyasında hemen hiçbir kelime ‘saray’ kelimesi kadar muteber ve etkili olmamıştır diyebiliriz. Çünkü ‘saray’, salt görkemli bir mekânın adı olmanın çok ötesinde bir anlam taşımaktadır: İşlevi itibariyle saray, Allah’ın yeryüzündeki gölgesi (zill-ullah fi-l-âlem) olarak kabul edilen sultanın/kralın makamı olmanın yanı sıra,*

<sup>251</sup> Halil İnalçık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.9.

<sup>252</sup> Halil İnalçık, **age.**, s.10.

<sup>253</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 2003, s.5.

<sup>254</sup> Walter G. Andrews’in bu husustaki önemli değerlendirmeleri için bk. W.G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.113-136.

<sup>255</sup> W.G. Andrews, **age.**, s.119.

*'uhrevi' ve 'dünyevi' bütün işlerin düzenlenmesinde rol oynayan siyasal, kültürel bir mekanizmanın adıdır.*"<sup>256</sup>

Patrimonyal sistemde sanatçı ve bilginler kendi refahını, ikbalini şan ve şerefini hükümdarın sarayında veya devlet ricalinden kendisinin koruyuculuğunu üstlenecek bir hâmîde arıyor; hükümdar ise kendi prestijini, sarayın şan ve şerefini yüceltmek için sanatçı ve bilginlerin gönüllü bir koruyucusu olmayı arzuluyordu. Böylece bir taraftan hükümdarın destek ve himayesiyle sanatçılar/bilginler kendi kabiliyetlerini sergileme imkânı buluyor; bir taraftan da hükümdarın sarayında güçlü sanatçı/bilginlerin bulunması hükümdarın kendi iktidarı -daha geniş bir çerçevede düşünecek olursak- devleti için bir iftihar ve prestij vesilesi oluyordu.

Şehzadelikten itibaren çok iyi bir eğitim alan Osmanlı hükümdarları, sahip oldukları bilgi ve kültür düzeyiyle sanatçı ve bilginlerin bu konudaki liyakatini tayin etmede de ehliyetli kimseler idi. Böylece zaman zaman toplanan şuarâ ve ulemâ meclislerinde şairlerin/bilginlerin eserlerini takdir etmede bir hakem rolü oynamaktaydılar. Kendisinden önce gelen sultanlara da bazı şiirler izafe edilmekle birlikte, elde tevsik edilebilir bilgiler bulunan Osmanlı hanedanına mensup ilk sultan şair Sultan II. Murad'dır. II. Murad elde şiirleri bulunan bir sultan olmakla birlikte sanat faaliyetlerine gösterdiği yakın ilgi ile hem kendisinden önceki hem de sonra gelen sultanlar arasında seçkin bir yere sahiptir. O, bilim ve sanat hareketlerine gösterdiği ilgi, bilgin ve sanatçıların hamiliğini üstlenmesiyle Osmanlıda âdeta kurumsallaşan hamilik geleneğinin de ilk adımlarını atmıştır denilebilir. Bu durum bize sanatın korunması, sanat faaliyetlerinin gelişerek yaygınlık kazanması için devletin siyasal anlamda bir güce sahip olması gerektiğini göstermektedir. Yani sanatın gelişmesi ona uygun ortam ve zeminin hazırlanmasıyla yakından ilgilidir.

Osmanlıda sultan ve şair arasında görülen hamilik ilişkisinin kökenini, sunduğu şiir karşısında hırka-i şerifini Ka'b bin Züheyr'e hediye eden Hz.Peygamber'e kadar götürmek mümkündür. *"Yazdıkları eserler karşılığı sanatçılara verilen ödüle câize adı veriliyordu. Hz. Peygamber, kendisini öven Ka'b b.Züheyr'e karşılık olarak hırkasını hediye ettiği için de bu işlem, yani yazılan esere bir karşılık beklemek ya da vermek*

<sup>256</sup> Mehmet Tekin, "Şiirin Gizli Tarihi yahut Şair ve Patron", **Virgöl, Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi**, Ekim 2003, S.66, s.58.

*sünnet sayılmıştır. Bir başka ifade ile câize, bu alakadan dolayı bütün Müslüman toplumlarında sanatın töresi, yarası olmuştur.*"<sup>257</sup>

Osmanlıdan önce ise sunulan bir esere karşılık hamiden destek beklemenin referansları Gazneli Mahmud ile Firdevsî, Hüseyin Baykara ile Ali Şir Nevayî ve Sultan Sencer ile Enverî arasındaki hamî-şair ilişkisinde görülmektedir.<sup>258</sup>

Osmanlı hükümdarları bilgin ve sanatkârları kendi saraylarına çekebilmek için büyük çabalar sarfetmiş ve yalnızca saraya intisab edenleri değil; Orta Asya ve İran'daki tanınmış kimseleri de büyük ihsanlar karşılığında davet etmişlerdir. "*Klâsik İran edebiyatı ve düşüncesinin son büyük temsilcisi Abdurrahman Câmî (1414-1492), tüm İslâm hükümdarlarının davette yarıştıkları İslâm dünyasının Voltaire'i idi. Fâtih Sultan Mehmed ona 5000 altın armağan göndererek İstanbul'a çağırmış, II. Bayezid onu Osmanlı ülkesine getirmek için büyük çaba harcamıştır.*"<sup>259</sup>

Sehi Bey, tezkiresinde Fâtih Sultan Mehmed'in Arap ve Acem ülkesinden ehl-i fazıl ve ehl-i kâmil insanları getirtmesi hakkında şunları söyler: "*Anun devrinde cem' olan şu'arâ bir vaktde dahi olmamışdur. Her birine ulu ulu dirlükler eyleyüb her gâh huzûr-ı şerîfine getürdüb muşâ'ara itdirürdi. 'Arabdan ve 'Acemden ehl-i ma'rîfet adına olan kimesneleri buldurub getürdüb fevk-al-hadd ri'âyet itdirürdi.*"<sup>260</sup>

Rum şuarası dışındaki şairlere Osmanlı "patron"larının göstermiş olduğu bu lütuf ve teveccüh, zaman zaman Osmanlı şuarasında kıskançlıklara neden olmuş, onları gücendirmiştir. Hatta Fâtih devri şairlerinden Lealî, Latîfî'nin bildirdiğine göre Tokatlı olmasına rağmen saraya kurbiyet sağlayabilmek amacıyla kendisini Acem şairi olarak takdim etmiş; ancak gerçek sonradan açığa çıkınca saraydan uzaklaştırılmıştır: "*...selâtîn-i âl-i 'Osmâniyândan Sultân Mehmed Hân devrinde kisvet-i kalenderî birle bûm-ı Rûma gelüp müte'acem iken 'Acem geçinüp ekâbir ü a'yâna Hazret-i Mevlânâ Câmî selâmın ve 'Acem erenleri peyâmın getürdi ve kendü dahî envâ'-ı kemâlât ile ârâste emîrû'l-kelâm ve şîrîn-beyân kimesne olup 'acâyib-i 'âlemden efsâne-gûy ve küşâde-tab' u hande-rûy idi. ... Âhîrû'l-emr keyfiyet-i hâli tefahhus u tefakkud olundukda 'Acem olmayup müte'ccem olduğu tuyuldukda iltifât-ı Şâhîden dûr ve bisât-ı kurb-i Pâdişâhîden mehcûr oldi. Meger ol zamânda tâyife-i 'Aceme gâyetde ragbet ü*

<sup>257</sup> Mustafa İsen-A.Fuat Bilkan, **Sultan Şairler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.33.

<sup>258</sup> Tûbâ Işınsoy Durmuş, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s.35.

<sup>259</sup> Halil İnalçık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.19.

<sup>260</sup> Sehi Beg, **Heşt Bihişt**, (haz. Günay Kut), Harvard 1978, s.96-97.

*hürmet ve ri'âyet var imiş ve anı işidüp fuzalâ-yı 'Acemden vilâyet-i Rûma çok kâmil-vücûd kimesne gelür imiş.*"<sup>261</sup> Saraydan uzaklaştırılmasından ötürü Lealî, Latîfî Tezkiresinde kayıtlı olan şu hicviyeyi kaleme almıştır<sup>262</sup>:

*Olmak istersen i'tibâra mahall  
Ya 'Arabdan yahûd 'Acemden gel*

*'Acemün her biri ki Rûma gelür  
Ya vezâret ya sancak uma gelür*

*Rûmda kellelenmesün mi 'Acem  
Oldı bu 'izzet ile çûn ekrem*

*Gevhere kıymet olmaya kânda  
Dürr bahâsın bula mı 'ummânda*

...  
*Söylenir nükte vü meseldir bu  
K'olur elbet çerâk dibi karânu*

*Eger âdemde marifetse murâd  
Ne fazîlet virürmiş ana bilâd*

...  
*Kanı merdüm-şinâs ehl-i nazar  
Zât-ı insânda fehm ide gevher*<sup>263</sup>

Aynı şekilde XV. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Priştineli Mesîhî (öl.1512) Arap ve Acem sanatçılara gösterilen aşırı alakayı gereksiz bulur:

*Mesîhî gökden insen sana yer yok  
Yüri var gel 'Arabdan ya 'Acemden*<sup>264</sup> (Mesîhî, G.177/5)

Bu sistemde, günümüzde olduğu gibi matbaa vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşma imkânı olmadığından; sanatçılar/bilginler maişetlerini temin için ya hükümdarın ya da devlet ricalinden birinin desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Bu durum ise şuarâ ve ulemâ zümresi içerisinde ister istemez rekabete, kıskançlıklara ve çekişmelere neden olmaktaydı. Kanunî devrinin önemli şairlerinden Hayâlî Bey (ö. 964/1557) bu duruma örnek verilebilir. İbrahim Paşa, şairi padişaha takdim ederek şaire ulufe bağlanmasına,

<sup>261</sup> Latîfî, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*, İnceleme-Metin, (haz. Rıdvan Canım) Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.473-474.

<sup>262</sup> Bu hususa Franz Babinger "Anadolu'da İslâmiyet-İslâm Tedkikatının Yeni Yolları" başlıklı yazısında da değinmiştir. bk. Franz Babinger-Fuad Köprülü, *Anadolu'da İslâmiyet*, (çev. Ragıp Hulusi), (haz. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul 1996, s.23-24.

<sup>263</sup> Latîfî, *age.*, s.474-475.

<sup>264</sup> Mine Mengi, *Mesîhî Dîvânı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995, s.231.

timar ve zeamet<sup>265</sup> verilmesine vesile olmuş; bu durum diğer şairlerce kıskançlıkla karşılanmıştır. Hayâlî Bey büyük ihsan ve lütuflara mazhar olmasına rağmen onun da diğer şairlere kıskançlık duyduğu kaynaklarda yer almaktadır. “*Yusuf Sine-Çâk’in kardeşi Hayreti (ö. 941/1534) de onun bir sözü yüzünden Paşa’nın himayesinden mahrum kalmıştır. Hayreti’nin sunduğu bir kasideyi pek beğenen ve yardım edip bir zeamet vermek niyetinde olan İbrahim Paşa, sohbetinde bulunan Hayali Bey’i ‘hemşehrî Hayreti’yi nasıl bilirsin?’ diye sormuş, Hayali Bey de güya medhetmek için ‘mir ve vezir sohbetinden nefretle uzlet eden bir fakirdir, son zamanlarda bu gazelini söylemiştir, henüz nazire diyemedim’ diyerek bu beyti okumuştur:*

*Ne Süleymâna esiriz ne Selîmün kuluyuz  
Kimse bilmez bizi bir şâh-ı kerîmün kuluyuz*

*Bunun üzerine İbrahim Paşa ehemmiyetsiz bir timar bahşetmiştir. Hayreti de bunu kabul etmeyip Rumeli’de Uç beylerine sığındı.”<sup>266</sup>*

Üstelik bu rekabet yalnızca şairler arasında değil; bir şairin hamiliğini üstlenen kimseler arasında da görülmüştür. “*Hayalî Bey’i ilk olarak Defterdar İskender Çelebi tanımış ve himayesi altına alıp, daha sonra kendisi onu İbrahim Paşa’ya tanıtmıştır. İbrahim Paşa tarafından Kanunî’ye takdim edilen Hayalî Bey, hamileri olan İskender Çelebi ile İbrahim Paşa’nın ölümlerinden sonra da padişahın yardım görmeye devam etmiştir. İskender Çelebi’nin ölümünden sonra, İbrahim Paşa’nın himayesinde bulunan Hayalî’yi sevmediği ifade edilen Rüstem Paşa, Yahya Bey’i himayesi altına alarak, Kanunî’nin ilgisini Hayalî Bey’den uzaklaştırarak Yahyâ Bey’e yöneltmeyi amaçlamıştır. Rüstem Paşa, Hayalî’yi kötülerken aslında hamisinin yani İbrahim Paşa’nın saygınlığını azaltmayı amaçlamaktadır. Bu durum, aynı dönemde yaşamış hamiler arasında bir güç gösterisi olarak yorumlanabilir.”<sup>267</sup>*

İlim ve sanat faaliyetlerinin korunması patronajın önemli bir yönünü teşkil etmekteydi. Siyasi alanda iktidarını sürdürmek isteyen hükümdar, bilgin ve sanatçıları koruyarak bu iktidarını ilim ve sanat alanlarında da sürdürme gayreti içerisine girmektedir.<sup>268</sup> Sanatçılar ise patronun ihsanlarına nail olabilmek için hep iyi, orijinal

<sup>265</sup> Osmanlıdaki ulûfe, timar ve zeamet hakkında sırasıyla bk. Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s.544-497-649.

<sup>266</sup> Halûk İpekten, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996, s.144.

<sup>267</sup> Tûbâ Işınsu Durmuş, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s.48.

<sup>268</sup> bk. İrfan Karakoç, “Patrimonyal Devlette Sanat-İktidar İlişkisi: Şâir ve Patron”, **Bilkent Üniversitesi Kanat Dergisi**, Sayı 13, Güz 2003.

ve güzel olanı ortaya koymaya gayret ediyorlardı. Bu durum patronajın sanata olumlu bir katkısı olarak değerlendirilebilir. Yukarıda da değindiğimiz kıskançlık ve bunun neden olduğu çatışma ortamı ise -böyle bir sistemde kaçınılmaz olmakla birlikte- patronajın olumsuz yönlerindedir. Hükümdarın konumunun bu denli güçlü olması haliyle sanatın ve bilimin gelişim seyrini de etkilemekteydi. Zira patrimonyal düzende sanatçının şahsi dehası ve gelenek kadar, sultanın estetik zevk ve beğenisi, sanat anlayışı, kültür düzeyi gibi unsurlar da sanatı/sanatçıyı yönlendirmekteydi. “*Bir kelime ile belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun himayesi altında sanatkar, ona göre eser vermeye özenirdi... Bir eserin ‘mabûl ve mu‘teber’ olması herşeyden önce sultanın iltifatına bağlı idi.*”<sup>269</sup> Dolayısıyla saray ve sultan, sanat paradigmasını belirleyen bir kurum olma görevini ifa etmiştir. Ayrıca şairin, dönemin sanatına ve kültür hayatına yaptığı bu katkıyı “caize almak” gibi sanatçının toplumsal statüsünü düşürecek bir anlayışla ele almak yanıltıcı olabilir. “*Konunun bir başka yönü de caizenin, belki bir telif ücreti olarak düşünülmesi gerektiğidir. Şimdi kitap yazan insanların alabilmek için pazarlıklar yaptıkları, hatta sonunda da yayıncı ile mahkemelere düştükleri telif ücretlerini, onlar daha nazik bir ortamda, hiç pazarlıksız ve hatta gönülleriyle birlikte almışlar, vermişler. Divan şairleri, evet, caize alıyorlardı. Sistem böyle kurulmuştu ve sanatlarının karşılığını onlara caize diye ödeyen krallar ve sultanların çağında yaşamının gereği bu idi. Onları devlet himaye ediyordu ve bunun adı iltifat olmuştu.*”<sup>270</sup> Dolayısıyla bu durumu, hayatını üretmiş olduğu sanat eserlerinin maddi kazancıyla idame ettiren sanatçılar için bir zaruret addetmek gerekir. Hangi amaçla vücuda getirilmiş olursa olsun; önemli olan sanatçı dehanın ortaya koymuş olduğu eserdir. Divan şairlerini de bu çerçevede düşünmek icap eder. Arap dünyasının önemli isimlerinden Tefik el-Hakim (1898-1987)’in bu hususta verdiği örnek maişetini temin noktasında sanatın ve sanatçının bu gerçekliğine vurguda bulunmaktadır: “*İnsanların çoğu para için eser çıkaran sanatçının alçaklığına, sipariş üzerine çalışan sanatçının düşükleştigiine, seviyesizleştiğine inanır. Fakat işte Beethoven o görkemli dokuzuncu senfonisini müzik evlerinden birinin siparişi üzerine elli liraya yaratmıştır. Ve işte Shakespeare bazı oyunlarının arasına izleyicilerin sevdikleri komedileri sıkıştırmış, böylece geçimini sağlamış, hayatını kazanmıştır. Ne para karşılığında üretmek, ne de yığınları memnun etmek için çalışmak gerçek sanatçının sanatında*

<sup>269</sup> Halil İnalçık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.15.

<sup>270</sup> İskender Pala, “Şair ve Patron”, **E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi**, S.51, Haziran 2003, s.46.

*harikalar yaratmasına mâni olur. Çünkü deha ortaya çıktığında ilhamını gökyüzünden de yeryüzünden de; ruhtan da paradan da, buluttan da çamurdan da alır. Deha için her şey ilham ve besin kaynağıdır!..*<sup>271</sup>

Şuara tezkireleri ve vekâyinâmeler gözden geçirildiğinde de, sanatçıların statü ve ikbalinde şahsi kabiliyetleri kadar hükümdarın himayesinin ne denli önemli olduğu görülmektedir. Buna tezkire yazarlarından Latîfî (1491-1582) örnek gösterilebilir. Heşt Bihişt isimli tezkirede Sehi Bey'in şairler listesine ismini koyduğu Latîfî, bir divan tertip edecek kadar şiiri olduğu halde şairler zümresinde yer edinemeyip nâsirliği ile öne çıkmıştır. Şairliği, Kınalızâde Hasan Çelebi ve Ahdî gibi tezkire yazarlarınca da takdir edilen Latîfî, yazmış olduğu onca manzum ve mensur kitap, risale, münşeat ve makalenin birinden dahi “behre-mend” olamayıp, “husûl-i murâda vüsûl bulamadığını” yani muradına eremediğini tezkiresinde umutsuz, sitemkâr ve kırgın bir dille ifade eder.<sup>272</sup>

Hamilik sistemi yalnızca Osmanlıda görülen bir husus değildir. Hem Doğu'da hem de Batı'da bunun örneklerine rastlamak mümkündür. *“Tezkirelerde yer alan Osmanlı hamilik kurumunun işleyişine dair ifadeler, içerdikleri anlam itibariyle, yani sanatın ve sanatçının korunması ve desteklenmesi noktasında, sadece Osmanlı kültürüne özgü olarak algılanmamalıdır. Sanatı ve sanatçıyı koruma ve finanse etme anlamında kullandığımız hamilik işleyişi, Ortaçağ boyunca benzer yapılanmalarla hem Doğu'da hem de Batı'da bir gelenek olarak sistemleşmiştir.”*<sup>273</sup> Orta Çağ asilzadelerinin şövalyeleri koruyup kolladıkları ve şatolarında kaç sanatçı barındırdıklarını söyleyerek övündükleri bilinmektedir.<sup>274</sup> Osmanlıda ilim ve sanat erbabına terbiyet eyleyen “hami”nin Batı'daki karşılığı ise “mesen”dir.<sup>275</sup>

Osmanlıda hemen her dönemde hükümdarın musâhibi ve nedimi olan kimseler vardır. Bâkî ve Hayâlî, Kanûnî'nin; Nedim, Damad İbrahim Paşa ve Sultan III. Ahmed'in; Şeyh Galib ise III. Selim'in musâhibi ve nedimi olarak iştihar kazanmış önemli sanatçılardan bazılarıdır. Halil İnalçık'ın “Şâir ve Patron” adlı eseri,

<sup>271</sup> Tevfik El-Hakim, **Sanat Üzerine**, (çev. Ahmet Murat Özel), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s.142-143.

<sup>272</sup> bk. Latîfî, **Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ**, İnceleme-Metin, (haz. Rıdvan Canım) Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.94.

<sup>273</sup> Tûbâ Işınsu Durmuş, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s.20.

<sup>274</sup> İskender Pala, “Şair ve Patron”, **E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi**, S.51, Haziran 2003, s.44.

<sup>275</sup> Mustafa İsen-A.Fuat Bilkan, **Sultan Şairler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.33. “Mesen” isimlendirmesi için ayrıca bk. Tûbâ Işınsu Durmuş, **age.**, s.22.

Osmanlıdaki sanatçı ve sultan/iktidar ilişkilerine sosyo-kültürel anlamda dikkat çeken önemli bir kaynak eser olmakla birlikte bazı tartışmalara da neden olmuştur. Bu eserin yayınlanmasından kısa bir süre sonra İskender Pala, bir kültür ve edebiyat dergisinde<sup>276</sup> Halil İncalcık'ın "Şâir ve Patron" adlı kitapçığının<sup>277</sup> şiir tarihi açısından önemli olmakla birlikte eserde yanlış anlamalara yol açabilecek bir iki hususun olduğuna dikkat çeker ve böylece edebiyat dünyasında başlayacak olan bir tartışmanın fitilini ateşlemiş olur. Yanlış anlamaya yol açabilecek bu hususun ilki bütün divan şairlerinin mutlaka devlet ricalinden bir kimseye kapıldığının sanılması, ikincisi ise şairlerin neredeyse bütün şiirlerini mutlaka bir caize almak için yazmış olduğu fikrine kapılmasıdır.<sup>278</sup> İskender Pala bu yazısında şairlerin özellikle kasideleri devlet erkânından bir kimseye sunduğu zaman ödüllendirildiğini ancak bir divanda kaside dışında gazel, musammat, şarkı nev'inden pek çok şiirin de bulunduğu göz önüne alındığında şairlerin her şiiri caize almak için yazmış olmaları kanaatinin doğru olmadığını vurgular. Bu düşüncesini desteklemek için de pek çok divan şairinin zaten maişetini temin edecek bir mesleğinin bulunmasını kanıt gösterir; dolayısıyla sultana kaside sunan her şairin bir hami bulma beklentisi içerisinde olmadığını vurgular. İskender Pala'nın bu eleştirilerine, daha sonra bu sahanın hocalarından Muhammet Nur Doğan, Orhan Bilgin ve Ahmet Atilla Şentürk<sup>279</sup> de katılır ve bu üç isim de İskender Pala'nın Halil İncalcık eleştirisini destekler mahiyette görüş beyan ederler.

Bu eleştirilerin ardından Halil İncalcık aynı gazetede "Şair ve Patron Hakkında"<sup>280</sup> başlıklı bir yazıyla eleştirilere cevap verir. Sanatın sosyal bir olgu olduğunu ve tarihinin "bir sanat üslûbunu açıklamak için, sanatkârın bireysel psikoloji ve deneyimleri kadar yaşadığı toplumdaki genel koşulları, hitap ettiği kitleyi anlamaya" çalışması gerektiğini vurgular: "*Kitapçığım 'Şair ve Patron', Osmanlı patrimonial toplumunda, divan şairlerinin sanatlarını değerlendirmek ve bir maişet sağlamak için daima bir 'hâmî' (patron) aramak zorunda kaldıklarını belirtmeye çalışıyor, kendi dillerinden kanıtlar veriyor.*"<sup>281</sup>

<sup>276</sup> İskender Pala, "Şair ve Patron", *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, S.51, Haziran 2003, s.43-47.

<sup>277</sup> Halil İncalcık, 12.06.2003 tarihli Zaman Gazetesi'ndeki "Şair ve Patron Hakkında" başlıklı yazısında kendi eseri için kitapçık tabirini kullandığından çalışmada bu ifade tercih edilmiştir.

<sup>278</sup> İskender Pala, *agy.*, s.45.

<sup>279</sup> Abdullah Kılıç, "Divan Şairleri Şiirlerini Para İçin mi Yazıyordu?", *Zaman Gazetesi*, 04.06.2003.

<sup>280</sup> Halil İncalcık, "Şair ve Patron Hakkında", *Zaman Gazetesi*, 12.06.2003.

<sup>281</sup> Halil İncalcık, *agy.*, 12.06.2003.



İnalcık yazısında neticeten patronaj hakkında söylediklerinin yanlış anlaşıldığını ve belli toplum koşulları altında sanatta patronajın kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ve kitabında da değinmiş olduğu bir hususa dikkat çekerek patronajın hem hükümdar hem de sanatkâr açısından önemini belirtir: “*Aslında patronaj, iki doğrultuda işleyen bir yoldu. Patron, nasıl sarayının ihtişamı, ‘hadem ve haşemiyle’ ve de devrin büyük sanatkârlarının ‘hâmisi’ olmakla öğünürse, sanatkâr da haşmetli bir hâmînin iltifatıyla akrânı arasında sivrilmenin, sultanu’ş-şu‘arâ olmanın peşinde idi.*”<sup>282</sup> İnalcık’ın Şair ve Patron adlı kitapçığının etrafında oluşan bu tartışma ortamının Osmanlıda ve daha geniş çerçevede patrimonyal sistemlerde sanat ve iktidar ilişkilerine yeni ve daha esaslı bir bakış açısı kazandırdığı bir gerçektir. Dolayısıyla ilim dünyasında bir dönem soğuk rüzgârlar estiren bu tartışma ortamı, edebiyat eleştirisi zemininde olumlu gelişmelere vesile olmuştur. Bu tartışmada, kanaatimizce -Zaman Gazetesi’ndeki cevabında kendisinin de belirttiği üzere- Halil İnalcık anlaşılammış yahut yanlış anlaşılmıştır. İnalcık bu eserinde meseleye edebiyat tarihi açısından değil; sanat sosyolojisi açısından yaklaşmıştır. Dolayısıyla meseleyi bir edebiyat tarihçisi gibi değil, bir sosyolog veya edebiyata tarih perspektifinden bakan bir araştırmacı yaklaşımıyla ele almıştır. İskender Pala ve diğer araştırmacılarla olan görüş ayrılığı da sanırım bu bakış açısındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Halil İnalcık’ın muarızlarınca eleştirilmesine en çok da “Şair ve Patron” kitapçığının 17. sayfasında geçen şu ifadeler neden olsa gerek: “*Yaltaklanma ve intisâbın sanatla bağdaştırılmış, kurumlaşmış biçimi de kasîde sunmak, sultanı ve paşaları en abartılı parlak ifadelerle göklere çıkarmakta görülür.*”<sup>283</sup>

Osmanlıda kendi ikbali ve refahı için sultana ve devlet ricalinden kimselere medhiyeler dizen ve “yaltaklanma” olarak nitelendirilebilecek ilişkilerin olabilmesi de muhtemeldir. Hatta yaltaklanmayı, ihsanlarını gördüğü eski hamisini (velinimetini) kötüleyerek yeni hamisine yaranmaya çalışmak şeklinde vefasızlığa vardırıanlar dahi olmuştur. “*Kendilerine hami bulma noktasında başka hamileri kötülemekten çekinmeyen şairler de vardır. Bu konumdaki şairleri tezkire yazarları eleştirmekten geri durmamışlardır. Emanî bu şairlerden biridir. Emanî, İskender Çelebi sayesinde rahat yaşamış ve onun çok iyiliğini görmüştür. Kühü’l-Ahbâr’da kaydedildiğine göre, iyilik bilir bir şahıs değildir. Çelebi’nin azlinden sonra velinimetini kötüleyen bir tarih*

<sup>282</sup> Halil İnalcık, “Şair ve Patron Hakkında”, **Zaman Gazetesi**, 12.06.2003, İnalcık aynı hususa kitabında da değinir. bk. Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.10 ve 13.

<sup>283</sup> Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.17.

yazmaktan çekinmemiştir. Emanî'nin İskender Çelebi'nin ölümünden sonra dönemin önde gelen bir başka hamisi olan İbrahim Paşa'ya yakınlaşmak istemesi, ona iyi görünmek için velinimetini kötülemesini gerekli kılmıştır. Bu durum, Osmanlı'da hamilik sisteminin hem hamiler hem de şairler açısından nasıl bir rekabet ortamı yarattığını göstermektedir. Hamisini yitiren şairin başka bir hami bulmadaki başarısı, ancak rakip hamiyi kötülemeyle mümkün olabilmektedir.”<sup>284</sup>

Ancak bütün şairlerin şiirlerini bu amaç doğrultusunda kaleme aldıklarını söylemek şairlere karşı büyük haksızlık olacağı gibi Halil İnalçık'ın, eserinde böyle bir genelleme yaptığını söylemek de yazara karşı haksızlık olur sanırım. Bununla birlikte İnalçık'ın Fuzûlî'den bir beyit nakletmesi ve bunu “yaltaklanma ve intisap” bahsinin hemen arkasında, bir misal olarak vermesi de doğru olmamıştır. Zira beyitin arka planı düşünüldüğünde yaltaklanma ile ilgisinin olmayıp, divan şiirinin genel “övgü sistematiği”ni yansıttığı söylenebilir. İnalçık'ın eserinde nesre çevirisiyle birlikte verilen beyit şöyledir:

“*Arzûy-i devlet-i pâ-bûs-i hüddâm-i darat*  
*Mî-rubâyad rûz u şab az dil karar az dîde hâb*

(*Senin kapındaki hizmetlilerin ayağını öpme devletine erişme arzûsu, gece-gündüz benim gönlümden huzuru ve gözümünden uykuyu gidermiştir.*)”<sup>285</sup>

Buraya kadar, Halil İnalçık'ın “Şâir ve Patron” adlı eserinden hareketle Osmanlıdaki sanat-iktidar ilişkilerine bir göz atmak amacı güdülmüştür. Zira bu çalışmada incelemeye tâbi tutulan Nedim de Osmanlı patrimonyal sisteminde varlık göstermeye çalışan şuarâ zümresindedir. Tarihte Lâle Devri olarak bilinen dönemin şairlerinden -hatta en önemli şairi- olan Nedim; musikîşinâs, hattat ve Necib mahlasıyla şiirler de yazan Sultan III. Ahmed ve onun veziri Ali Paşa'nın himayesini görmüştür. Ancak Osmanlı ile Avusturya arasında yapılan Petervaradin Savaşı (5 Ağustos 1716)'nda Ali Paşa'nın şehit edilmesiyle vezaret makamına İbrahim Paşa getirilmiş ve Nedim asıl himayeyi bu sadrazam zamanında görmüştür. Nedim Divanı'nda<sup>286</sup> Sadrazam Ali Paşa için yalnız birkaç şiir yer alırken İbrahim Paşa için kaside, kıt'a, tarih ve mesnevi nazım şekliyle otuz civarında şiir yer almaktadır. Sultan III. Ahmed

<sup>284</sup> Tûbâ Işınsu Durmuş, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-, Doğan Kitap, İstanbul 2009, s.49.

<sup>285</sup> Halil İnalçık, **Şâir ve Patron**, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.17.

<sup>286</sup> Muhsin Macit, **Nedîm Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

için yazılan şiirlerin sayısı ise on beş civarındadır. Bu sayısal tablo dahi Nedim'in Damad İbrahim Paşa'yı hamî olarak gördüğünün bir delilidir.

Patrimonyal sistemde sanatçının bir hamî tarafından kollanarak gözetilmesi, sanatın teşvik edilmesi anlamında olumlu bir husustur. Ancak bunun olumsuz bir yanı varsa o da patronaj sisteminin sanatçıyı “*belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun himayesi altında, ona göre eser vermek mecburiyetinde*” bırakması ve “*bir eserin makbul ve muteber olmasının her şeyden önce sultanın iltifatına*” bağlı olmasıdır.<sup>287</sup> Nedim'in şiirlerinde görülen, devrin gelişmelerine, sosyal hayatına ilişkin hususları da bu sistem bağlamında düşünmek gerekir. Çünkü saltanat ideolojisi<sup>288</sup> günlük yaşamdan sanat faaliyetlerine kadar pek çok alanda egemen bir güç olmuştur daima. Bu husus Nedim'in sanatı ekseninde düşünüldüğünde daha çok netlik kazanmaktadır. Zira tarih kitaplarında Lâle Devri olarak isimlendirilen 1718-1730 arasındaki 12 yıllık bu dönem, gerek siyasî gerek sosyo-kültürel hadiseler açısından önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Siyasi erkin kaynağı olan Sultan III. Ahmed ve özellikle de veziri Damad İbrahim Paşa zamanında gerçekleşen imar faaliyetleri ister istemez sanatçıları ve sanatı da etkilemiştir. Çünkü çok kısa bir süre zarfında Çırağan ve Hüsrevabad saraylarının, Cedvel-i Sîm'in; Çubuklu, Bebek, Üsküdar, Ortaköy ve Fındıklı'da yapılan köşklerin, çeşmelerin, havuzlu bahçelerin, mesire ve eğlence yerlerinin yapımına tanık olan bir sanatçının bütün bu olup bitenleri görmezden gelmesi yahut sanatını bunlardan tecrit etmesi elbette mümkün değildir. Nedim de Sultan III. Ahmed ve İbrahim Paşa meclislerinin değişmez bir musahibi ve nedimi olarak bu dönemi yalnızca yaşamakla kalmayıp şiirleriyle yaşatmıştır da. Onun şiirlerinde Lâle Devri'nin ihtişam ve debdebesini bütün renkliliğiyle yakalamak mümkündür. Bunda Nedim'in şahsi sanat anlayışı ve duyarlılığının büyük oranda etkili olduğu söylenebilir. Ancak bu duruma tesir eden amiller arasında şairin şahsi sanat anlayışı kadar bu bahis altında değerlendirilmeye çalışılan patrimonyal sistemin de etkili olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Bu husus edebî mahfillerde zaman zaman sultanların şairleri kendilerine kaside sunmaya icbar ettikleri, bunun ise beraberinde yaltaklanmayı, dalkavukluğu getirdiği şeklinde bir eleştiriye neden olmaktadır. Ancak o devlet düzeni içerisinde sanat eserini takdir etme mercii -günümüz tabiriyle jüri üyesi-

<sup>287</sup> Halil İncalcık, *Şâir ve Patron, -Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s.15.

<sup>288</sup> Bu ideoloji ve onun Osmanlı sanatına yansımaları için bk. Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu, “Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı”, *Osmanlı 9 (Kültür ve Sanat)*, Ankara 1999, s.17-22.

hükümdar idi. Ve şair hem sanat gücünü ispat hem de maişetini temin etmede; terfi ve terfihte bu takdir merciine temennâya bir bakıma mecbur idi. Çünkü marifetine iltifat ancak bu sayede gerçekleşebilirdi. Bu durum şairler arasında bir rekabet ortamı doğuruyor, rekabet ise daima daha güzel ve özgün olanı bulmaya yönelttiğinden sanatın akamete uğramasını engelleyerek daimî bir tekâmülû mümkün kılıyordu.

Bu sanat ortamında şair kimi zaman sabahlara kadar uyanıklık zehrini tadıp bağı kanaya kanaya bir mazmun bulmanın peşinde koşuyor; kimi zaman ise gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmek istiyordu.<sup>289</sup> Günümüz dünya düzeninde sanatçıların asırlara hitap edebilecek, klasik eserler ortaya koyamıyor olmasını belki de modern sanat anlayışında ve özgürleşen sanatçının özgür ruhunda aramak gerekir. İyi eser vücuda getirebilmek için elzem olan kültürel altyapıyı da göz ardı etmeksizin tabii.

Klasik şiirdeki bu “otorite” örüntüsü yalnızca idari yapı ile sınırlı olmayıp; aşk ilişkisine de yansımıştır. Nitekim beşeri aşk düzeyinde, bu aşkın kahramanlarından olan âşık ve maşuk ikilisinden merkezde olan varlık sevgilidir. Tıpkı saray istiaresinde olduğu gibi her şey sevgiliye göre şekillenir ve değer kazanır.

Hâr isem de gülşen-i hüsnünde hâрім ben hele  
Hâk isem de bâri hâk-i râh-ı müşk-efşânınam (G.90/3)

*(Diken isem de senin güzellik gül bahçenin dikeniyim. Toprak isem de yine senin miskler saçan yolunun toprağıyım.)*

Bilindiği üzere bu şiirde diken rakibin vasfıdır ve olumsuz bir anlam taşır. Bu beyitte ise şair kendisini diken olarak vafediyor ancak bir farkla: diken her ne kadar olumsuz bir imaj dünyasını, kıymetsizliği temsil etse de eğer sevgilinin güzellik bahçesinin dikenini olursa o zaman durum değişir, kıymet kazanır. Bu “olumlama veya değer katma” özelliği klasik Türk şiirinin genel bir övgü sistematiğidir. Ve yine toprak değersizliğin bir sembolüdür bu şiirde; ancak sevgili o toprağın üzerinden miskler saçarak geçiyorsa elbette onun ayağını bastığı her toz zerresi kıymet kazanacaktır. Buradan anlaşılıyor ki tıpkı yönetim merkezi saray’da olduğu gibi aşk ilişkisinin merkezi konumunda olan sevgili de varlıkları değiştiren, dönüştüren bir güce sahiptir. Sevgili merkezde olunca, diğer varlıkların konumu, bu şiirin anlam dünyasını oluşturan varlıkların değeri ona göre kurgulanır. Bu durumda sevgili yani maşuk etkin; âşık ise edilgidir.

<sup>289</sup> bk. Ali Nihat Tarlan, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 10.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ELEŞTİRİLER KARŞISINDA NEDİM'İN SANATI

#### 3.1. Sanatta Gerçek(çi)lik, Edebiyat-Hakikat İlişkisi ve Nedim

Evvvela bir felsefi kavram olan, sonradan ise tarih, edebiyat, sanat tarihi gibi alanlarda kullanılmaya başlanan realizm (gerçekçilik), XIX. yüzyılın ortalarında -pozitivist düşünce sisteminin de etkisiyle- romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve bu yeni akım romantizmi istihlaf etmiştir.<sup>290</sup> Avrupa edebiyatlarında 1830 ile 1880 arasındaki yılları kapsayan realizmin temelinde, müşahede edilen âlemin ve hayatın titiz bir biçimde tasvir edilmesi, gerçeğe en yakın şekilde sunulması vardır. Özellikle Fransa'da Stendal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların elinde gelişen gerçekçilik akımına göre sanat eserinin amacı insanı ve toplumu büyük bir sadakatle yanıtlamaya çalışan bir ayna vazifesi görmektir.<sup>291</sup> Ancak sanat eserinin doğası, tam bir ayna vazifesi görmesine engeldir. Çünkü bir sanat eserinin vücuda gelebilmesi için reel zaman, mekân ve olay unsurlarının bir hayal, düşünce ve estetik zevk süzgecinden geçmesi gerekir. Ve bu süreç içerisinde sanat eserindeki gerçeklikler veya gerçekler de bükülüp esnetilerek yeniden inşa edilir. Zira sanat eserinin temelinde kurmaca (fiction) vardır. Bunun dışında realizm “*edebiyatta bir akımın adı olmanın ötesinde bir de genel üslup özelliğidir. ‘Realist üslup’ denince kastedilen, var olan gerçekleri ve ilişkileri gerçeğe sadık bir şekilde işlemeyi amaç edinen bir tutumdur.*”<sup>292</sup> Ancak bu tutum sanat eserlerinin değerlendirilmesinde farklı yorumlara ve düşüncelere kapı aralamaktadır. Bu hususta “*umumiyetle sanatta ve bilhassa edebiyatta birbirine zıt sayılan iki görüşe rastlanmıştır. Birinde sanatçı veya edebiyatçı müşahede ettiği eşyaya, vakıalara ve insanlara kendi ‘ben’inin adesesinde bakar ve onları kendi görüşüne göre tâdil eder. Bu çeşit esere onu yaratanın süjesi (nefsî, kendisi) hâkim olduğu için sübjektif sıfatı verilmiştir. Romantizm bu sanat görüşünün ilk esaslı belirtisidir. Buna zıt görüşte, sanatçı veya edebiyatçı müşahede ettiği eşyaya, vâkıalara ve insanlara kendini karıştırmamak, onları olduğu gibi eserine almak kararındadır. Bu çeşit eserde de*

<sup>290</sup> Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, **Prof. Ali Cânîp Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözler Yayınevi, Konya 1995, s.702.

<sup>291</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.39.

<sup>292</sup> Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003, s.299.

*süjenin zıddı olarak obje, yani dış varlık hâkim olduğu için ona da objektif sıfatı verilmiştir. Realizm de bu sanat görüşünün adıdır.*"<sup>293</sup>

Bazı eleştirmenler sanat eserinin sanatçının elinde bulunan bir ayna olduğu düşüncesinden hareketle sanatın hayatı, insanı, tabiatı, şahit olunan olayları anlatması gerektiğini düşünürken; kimi eleştirmenler de sanatın bu şekildeki kullanımını yanlış bulmakta, bu bakış açısının sanatı meta hâline getirdiğini, itibarsızlaştırdığını savunmaktadır. Bu ikinci görüşü savunanlara göre sanatın amacı onu alımlayana didaktik mahiyette şeyler sunmak, bilgi vermek ve onu eğitmek değildir; çünkü bu durum sanatın tabiatına aykırıdır.

Sanatın, gerçekliğe, gerçeklere ışık tutmak gibi bir yönünün olduğunu söyleyenler ise, sanattaki gerçekliğin ampirik gerçeklikten farklı olduğunu belirterek "gerçeklik" kavramına farklı bir açıdan yaklaşırlar. Bu durumda gerçekliğin sanat eseriyle olan ilintisini iyi tespit etmek gerekir. Bunun için de; Sanatın gerçekliği ile hayatın gerçekliği aynı mıdır? Sanatın hayattaki gerçekliğe ışık tutmak gibi bir gayesi var mıdır? Bu gaye sanata bir katkı/değer kazandırır mı? gibi soruların cevaplanması gerekir.

Sanattaki gerçeklikle hayattaki gerçeklik arasındaki ilişki problematiktir. Çünkü evvela beslendikleri kaynak kullandıkları enstrümanlar ve dil farklıdır. Ancak bu, sanat eserinin gerçek hayattan, hakikatten tamamen kopuk olduğu anlamına gelmez. Sanatçı kimi zaman kişinin içinde yaşadığı ancak farkına varamadığı dünyayı anlaşılır kılıp bir farkındalık yaratırken kimi zaman da gerçek yaşamdan daha üstün ideal bir yaşam sunar. Sanat ile gerçek yaşam arasındaki bir farklılık da dil kullanımında ortaya çıkar. Gerçeklik ile şiir arasındaki problematik hususunda "*Gerçeklik, herhangi bir değiştirmeye uğratılmaksızın dile getirildiğinde, şiir olmaz; değiştirmeye uğratılarak dile getirildiğinde ise gerçeklik olmaktan çıkar.*" diyen Hilmi Yavuz dil hususunda şunları söyler: "*Bu problematik ilişkinin çözümü, şiir dilini gündelik konuşma dilinden ayırmak; şiir dilini 'sembolik dil', gerçekliğin dilini de 'gündelik konuşma dili' olarak belirlemektir. Böylece gerçeklik, dünyaya ait bir gerçeklikten, şiire ait bir gerçekliğe dönüşür: Dünyaya ya da doğaya ilişkin gerçeklikle, sanata, dolayısıyla da şiire ait gerçeklik ayrımı ortaya çıkar.*"<sup>294</sup> der. Sanat eserlerinin bilinç akışımıza ters düşen bu yönünü Rus biçimci Viktor Şklovski "yabancılaştırma" diye adlandırır ve bu dilsel

<sup>293</sup> Peyami Safa, **Objektif: 2**, -Sanat Edebiyat Tenkit-, Ötüken Yayınları, İst.1999, s.27.

<sup>294</sup> Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010, s.82.

özelliği sanat eserinin ayırt edici ilkesi olarak kabul eder: “...Nitekim sanat yapıtı, varoluş gerçeğinin gündelik dil-algı düzeni içinde gözden kaçan, kör kalınan yönlerini, çarpıcı bir bakış yoğunluğuyla dile getirir. Sözcükleri, alışılmış anlam nesnelere dışında, yeni gösterge-gösterilen ilişkisine sokar, dili kalıplaşmış algularımızın tekdüzeliğinden kurtararak ona yeni bir kan sağlar.”<sup>295</sup>

Yeni Eleştiri kuramının önemli isimlerinden olan İngiliz eleştirmen ve kuramcı I.A.Richards ise dilin bir olguyu tasvir etmek için kullanılmasına “sembolik kullanım” adını vermekte ve göndergesel olan bu dilin daha çok bilgi vermek, bir olguyu tasvir etmek için kullanıldığına dikkat çekerek, bunun dışında dilin duyguları dile getirmek ve başkalarında çeşitli duygular uyandırmak gibi bir amacının da olduğunu belirterek dilin bu kullanımı için “duygusal kullanım” ismini tercih eder.<sup>296</sup> Sanatın esasen gerçek hayata veya hayattaki gerçekliğe ışık tutmak gibi bir gayesi yoktur. Ancak sanatçının kendisini yaşadığı hayattan, tecrübe ettiği olaylardan ve yetiştiği ortamdan tamamen tecrit etmesi mümkün olmadığından -aynı zamanda iyi bir gözlemci olarak- günlük yaşamda şahit olduğu birtakım sosyal, siyasi ve kültürel hadiseler, dönemin yaşantısı, eğlence hayatı vs. onun merceğinde bir araya gelerek eserlerine yansiyabilir. Ya da sanatçının amacı doğrudan doğruya bunu yansıtmak olmasa da derin yapıda bütün bu hususlar varlığını hissettirebilir. Fakat sanatçı bundan ziyade, eserini vücuda getirirken yatay boyutta çağrışımsal olarak istifade ettiği gerçek hayattan dikey boyuta yönelir; gerçeğin, hakikatin âdeta dokusuyla oynayarak onu yeniden inşa eder ve bu yeni terkip sayesinde gerçeklik “sanat” hüviyeti kazanır. Dolayısıyla edebî eser bir tarih veya coğrafya kitabı olmadığı gibi gayesi de hayatın gerçekliğini olduğu gibi aktarmak değildir. Realizm (gerçekçilik) konusunda hayatın gerçekliği ile sanatın gerçekliği birbirinden farklı olduğu gibi sanatın gerçekliği hususunda da sanatçıların yahut eleştirmenlerin anladıkları şeyler birbirinden farklı farklıdır. Bir başka ifadeyle “*sanatın bilgisel olduğunu söyleyenler, sanat eserindeki bilginin ve hakikatin, bilimdekinden başka olduğunu da sözlerine eklerler, ama ‘başka’dan hepsi aynı şeyi kastetmez.*”<sup>297</sup>

Dolayısıyla hakikatin mahiyeti de ayrı bir problematiktir. Zira hakikatin anlamı, ne olduğu felsefi, edebî, teolojik münazara ve mülahazalara göre farklılık arz etmektedir. Örneğin yapısökümünün önemli temsilcilerinden Derrida’ya göre edebiyat dilinin doğası hakikati dile getirmeye engeldir. Çünkü sözcükler hiçbir zaman anlamı

<sup>295</sup> Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.102.

<sup>296</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.284.

<sup>297</sup> Berna Moran, **age.**, s.274.

tam olarak ifade etmede yeterli değildirler. Bu bakımdan anlamın tamamlanması asla söz konusu olamaz. Metnin anlamı ve doğası hususunda anlamlar arasında daima boşlukların olduğu ve her yeni okumada anlamın bir başka yöne kaydığını söyleyen hermenötik yaklaşım ile yapısalcılık ötesi bakış açısı bu yönüyle kısmen benzerdir.

Sanat ve gerçeklik bağlamında karşımıza çıkan diğer bir tartışmalı husus “edebiyat ve bilgi” arasındaki ilişkidir.<sup>298</sup> Ve bu konudaki tartışma da yine edebiyat ve bilginin sınırlarının tam olarak çizilememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Zira bilgi hem çok çeşitlidir hem de teori zemininde edebiyatın bu bilgileri dile getirmek gibi bir amacının olup olmadığı hususunda birbirine zıt görüşler vardır. Bir edebiyat eserinin değerini ne kadar çok bilgi verdiğiyle ölçmeye kalkışmak yahut bilimsel bir eserde yer alan cümlelerin doğru/yanlışlığını cümlenin güzel olup olmayışına göre değerlendirmek edebiyat ve bilgi kavramlarının algısı noktasında ciddi bir kargaşanın olduğunu gösterir. Edebî eser bir başvuru kitabı olmadığından bilgi sunmaz. Ve bilgi sunmadığı için de değerinden bir şey yitirmez. Dolayısıyla edebî eserde yer alan bazı bilgilerin doğruluğunu veya yanlışlığını tartışmak yersiz olduğu gibi bilimsel bir eserdeki cümlelerin fesahat ve belagata uygun olmasını beklemek de yersizdir. Bu hususta Nermi Uygur şöyle der: *“Tek tek ya da dizi dizi bilimsel önermeleri güzellikleri yönünden öbekleyerek bilgice değerlendirmek ne denli saçma bir şeyse, edebiyatı doğruluk-yanlışlık açısından yorumlayıp kavramaya yeltenmek de o denli saçmadır. Bilginin bilgi değeri nasıl bilgiliğindeyse, edebiyatın edebiyat değeri de edebiyatlığındadır.”*<sup>299</sup>

Bu bahisle ilgili son bir söz söyleyecek olursak; edebiyat eserinin amacı okura bilgi sunmak, onun bilgi düzeyini yükseltmek değildir elbette. Ancak her edebiyat eserinin okuruna dayatma olmaksızın her türlü gerçek ve düşsel varlığın bilgisini inceliğini kavradığı da bir gerçektir.

Nedim’in sanatı ekseninde düşündüğümüzde ise şair, edebiyat tarihlerinde olayları, çevreyi ve hislerini olduğu gibi aktaran bu yönüyle de “samimî”<sup>300</sup> ve gerçekçi (realist) olarak nitelendirilen sanatçıların başında gelmektedir. Nitekim en eski edebiyat tarihlerinden başlayarak pek çok edebiyat araştırmacısı Nedim’i değerlendirirken, onu kendisinden önceki diğer şairlerden hatta çağdaşı şairlerden farklı kılan şeyin “realite” olduğunu söyler. Öyle ki Nedim’deki bu realiteyi, Ahmet Hamdi Tanpınar, “geniş

<sup>298</sup> Esasen yalnızca edebiyat ve bilgi kavramları değil; edebiyat-samimilik, edebiyat subjektiflik/objektiflik, edebiyat-taklit kavramları arasındaki ilişki de problematiktir.

<sup>299</sup> Nermi Uygur, **İnsan Açısından Edebiyat**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s.87.

<sup>300</sup> Şiirde samimiyet meselesi ayrı bir başlık olarak ele alınacaktır.



*tabiata bir pencere açılmış gibi*” sözleriyle tanımlayarak şiirin bu sayede buut kazandığını, onunla tabir yerindeyse minyatürden resme geçildiğini belirtir.<sup>301</sup>

Buna en çok etki eden faktör ise kanaatimizce şairin kaside, şarkı ve kıt’alarındaki canlı tasvirler, renkli tablolar halinde sunduğu karelerdir. Onun Divan’ındaki manzumelerde, özellikle de kaside, şarkı ve kıt’alarında bu hususiyet söz konusudur; ancak bunu bütün bir divana teşmil etmek ve sanatçının bütün şiirlerini gördüklerinin, yaşadıklarının dolaysız bir ifadesi saymak, ondaki estetik veçhenin göz ardı edilmesine neden olacaktır. Oysaki divanlar, şairlerin hatıralarını yazdıkları, duyup gördüklerini kaydettikleri defterler değildir. Zira ne Nedim’in ne de diğer şairlerin amacı gördüklerini ve yaşadıklarını okuyucuya anlatmak olmasa gerek. Meselenin özünde bunları bir vasıta, bir çıkış noktası olarak ele alıp onun çok ötesine gitmek, hüner göstermek vardır. Yaşadığı devri bütün incelikleriyle şiirlerinde işleyen Nedim’i bu özelliğinden ötürü klasik Türk şiirinin en realist ve samimi şairi olarak kabul edelim ve hemen şu soruyu yöneltelim: Acaba Nedim’in yaşadığı devirde zevk, safa ve eğlenceden başka bir şey yok muydu? Veya gerek İstanbul içinde gerek dışında asayiş, halkın refahı vs. gibi hususlarda hiçbir olumsuzluk yok muydu? Gerçekten de o dönem tüm Osmanlı ehalisine Nedim’in:

Ehâlî ‘izz ü devletde re’âyâ emn ü râhatda  
Hüner erbâbı rif’atda cihan yek-pâre nûrânî (K.23/26)

dediği üzere “yek-pâre nûrânî” mi görünüyordu? Bir başka ifadeyle o devirdeki depremler, yangınlar<sup>302</sup>, özellikle İstanbul dışındaki kıtlık, eşkıya baskınları, adaletsiz uygulamalar vs. gibi hadiseler de birer hakikat olmasına rağmen Nedim bunları realist ve samimi bir biçimde neden dile getirmemiştir? Evet, Nedim’in üslubunda, tasvirlerinde, dile getirdiği birtakım hadiselerde realist çizgiler, son derece gerçekçi sunuşlar vardır; ancak dile getirmediğini nasıl izah etmek gerekir?

Bu devrin (Lale Devri) isim babası olan Yahya Kemal’in sözlerine kulak verecek olursak ne demek istediğimiz açıklık kazanacaktır: “*O zaman İstanbul’a gelen Diyarbakırlı şâir Hâmî’nin, Üsküdar’dan Diyarbakır’e dönüşünü musavvir, manzum seyâhatnâmesi vardır; bir vesîkadır ki eğlenen İstanbul’un hâricinde, büyük ve geniş*

<sup>301</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.174.

<sup>302</sup> Sultan III. Ahmed’in tahta geçtiği 1703 yılında Alacahamam yangınından başlayarak 1705 Tersane yangını, 1707 Vezneciler yangını, 1708 Eyüp yangını (ikinci kez) ve Hocapaşa yangını, 1715 Bayezid yangını ve sonraki yangınlar için bk. Orhan Erdenen, **Lâle Devri ve Yansımaları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 2003, s.115-117.

*vatan nasıl bir yaban-âbâdmış iyi gösterir. Zavallı Hâmî, Üsküdar'dan memleketine gidinceye kadar konak konak, ne felâketler geçirir, tâûna uğrar, harâmîlere soyulur, hâsılı diyâr-ı İslâm'ın ortasında kendi tâbiriyle:*

*Koca zimmîlere cânım diyerek*

*Serkis'im rûh-ı revânım diyerek*

*gider. Kendi âleminin eğlencelerinde yaşayan Nedîm'e o zaman:*

*Cihân yek-pâre nûrânî*

*görünmüş.”<sup>303</sup>*

Söylemek istenilen şey şudur: Edebiyat tarihlerinde Nedim için kullanılan “realist, samimi” vasıfları çok iyi tetkik edilmeden verilmiş vasıflardır. Eğer Nedim müşahade ettiği olay ve durumları dile getiren realist ve samimi bir şair ise neden bu devrin diğer yüzü ona görünmemiştir?

Diğer bir husus ise “devir faktörü”dür. Yani acaba Nedim bu dışa dönük yapıyı kendisi mi tercih etmiştir, yoksa devrin siyasi, sosyal şartları ve patrimoniyal devlet sistemi mi bunu gerekli kılmıştır? Nedim'in kişisel mizacının buna uygun olması önem arz etmekle birlikte şair bir bakıma bu tarz şiirler yazmak zorunda kalmış da olabilir. Devrin ağır siyasi şartları, hem askerî hem de siyasî alanda üst üste yaşanan yenilgiler, yeniçerilerin huzursuzluğu, Osmanlı Devleti'ni huzur ve refah içinde bir devlet imajı uyandırarak tüm bu olumsuzlukları bertaraf etmek şeklinde bir tedbir almaya icbar etmiş olabilir. Zaten Lale Devri'nde gerçekleştirilen imar faaliyetlerinin en temel nedenlerinden biri de budur.

Nedim açısından meseleye baktığımızda ise şahsi yatkınlığının dışında, tüm bu “huzur ve refah içinde bir devlet” imajının mimarı olan Sadrazam İbrahim Paşa'ya yakınlığı ve paşanın, kendisinin daimî hamisi olabilmesi için Nedim'in bu imaja katkıda bulunmasını gerekli kıldığı da pek tabii ihtimal dâhilindedir. Bunun dışında İstanbul'un âdeta yeniden inşa edildiği bir dönemde bir sanatçının çevresindeki tüm bu olup bitenleri görmezden gelmesi mümkün değildir. Hele bu inşa faaliyetlerini gerçekleştiren aynı zamanda sanatın ve sanatçının yegâne hamisi olan devlet ise... Ayrıca sanatçı bir kimsenin, devrinin her alanındaki hadiselerle diğer insanlardan daha duyarlı olduğu muhakkaktır.

Eğer Nedim'i yetiştirdiği devrin koşulları içerisinde değerlendirecek olursak onun niçin her vesileyle tarih düşürdüğünü, kasideler, kıt'alar yazdığını anlamak kolaylaşır.

<sup>303</sup> Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2010, s.187-188.

Nedim ile aynı yüzyılda yaşamış, sanat kabiliyeti açısından Nedim'den pek de geri kalmayan ancak sanat telakkisi açısından geleneksel sanat anlayışının her açıdan sıkı takipçisi olan şairler Nedim kadar iştihar edememişlerdir. Bu şairlerin Nedim kadar tanınmamış olmaları, sanat açısından Nedim'deki yetkinliğe erişememiş olmalarından mı yoksa Nedim gibi devrinin “fonografi” olamayışlarıyla mı alakalıdır? Tabii devrine tanıklık etmede Sultan III. Ahmed ve sadrazamı Damad İbrahim Paşa'nın yegâne musahibi ve nedimi olması önemli bir faktördür.

Burada hemen Nedim'in kendisini diğer şairlerden farklı kılan üslubu akla gelmektedir ki bu husus söz konusu ayrımın yapılmasında hakikaten belirleyici bir özelliktir. Zira sanat mevzubahis olduğunda eldeki mevcut malzeme kadar onun işlenişi, yorumlanması da son derece önemlidir. Bir sanat eserinin değerini artıran en önemli hususlardan biridir üslup.

Bununla birlikte Nedim'in şairler serlevhasında isminin yer almasında en müessir nedenin “çağına tanıklık etmesi” olarak gösterilmesi eksik bir değerlendirmedir. Her şair belirli oranlarda çağının tanığıdır, bir başka ifadeyle her şair az ya da çok sanatına çağını yansıtır. Bu, kimi şairlerde çok belirgin iken kimisinde çok az olabilir. Örneğin aynı yüzyılda yaşamış olmalarına rağmen Nedim ve Şeyh Galib'teki “çağının tanığı olma” hususiyeti aynı oranda değildir. Yine benzer bir mukayeseye Nedim'i muasırlarıyla kıyasladığımızda, sanatçı açısından çağının tanığı olmanın şairler serlevhasında isminin yer alması için yeter koşul olmadığı da hemen anlaşılır.

Sanatta gerçeklik, sanat-sosyal hayat meselesiyle alakalı olarak yeri gelmişken yukarıda zikrettiğimiz **sanat-taklit** meselesine kısaca değinmekte yarar vardır. Çünkü sanatçı açısından realitenin sunumu çoğunlukla tabiata ve tabiattaki güzelliklere öykünme suretinde gerçekleşir. Tabiatı taklit bir bakıma sanatın gerçekleştirilme tarzıdır. Ray Livingston, geleneksel edebiyat teorisiyle ilgili eserinde: “*Bütün hakiki Geleneksel sanatlar, İlahi Usta'nın sanatının taklididirler.*” dedikten sonra geleneksel edebiyat teorisinin (tradition) en önemli isimlerinden Coomaraswamy'nin<sup>304</sup> bu husustaki değerlendirmelerine dikkat çeker: “*Coomaraswamy'nin sık sık alıntı yapmış olduğu Aziz Thomas Aquinas'ın da belirttiği gibi (her ne kadar efsanevi bir ifade ile olmasa bile) 'Sanat, gerçekleştirilme şekli itibarı ile Tabiat'ı taklit eder' Burada*

<sup>304</sup> Coomaraswamy'nin, sanatın -daha özelden Şark sanatının- teorisini ortaya koyarak Asya ve Avrupa'nın sanat anlayışı hususunda önemli tespitlerde bulunduğu çalışması için bk. Ananda K. Coomaraswamy, **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 1995.

belirtilen Tabiat, Coomaraswamy'nin de ifade ettiği gibi, Allah'ın cc sanatı olan yaratılmış tabiat (natura natura) daha ziyade 'Ana Tabiat'tır (natura naturans, Allah cc, creatrix universalis). Hindu eserlerinde 'Tanrıların başlangıçta yaptıkları gibi inşa etmeliyiz' denilmektedir. İlahi yaratıcının, evreni, kendisindeki ilahi modele uygun olarak şekillendirdiği kabul edilmektedir. [Mesela: Aziz Augustine'e göre, tabiri caizse, 'Allah'ın sanatı; herhangi bir hususta kusuru olmayan mükemmel (yaratıcı) Kelimesi'dir.] Allah, Kendi Aklında bakıp gördüğü kamil (kusursuz, eksiksiz) evreni kesret (çokluk) âleminde tecessüm ettirdi.

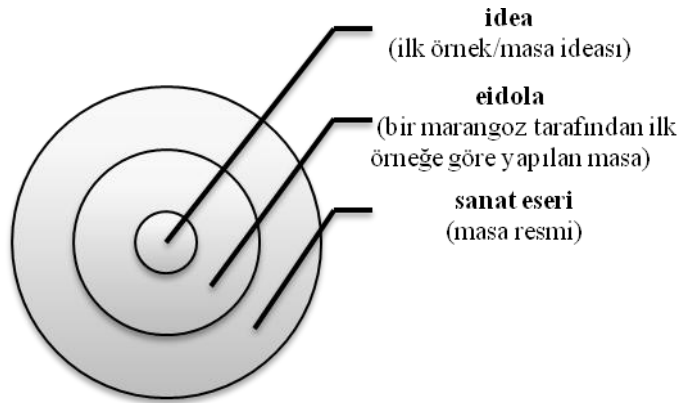
İnsan sanatçı, ilahi Usta'yı, kendi içinde tasavvur ettiği sureti, uygun bir malzemenin üzerine kopyalamak suretiyle taklit eder. Onun (insan sanatçı) için, yaratıcı faaliyet iki aşamada gerçekleşir: a) tahayyuli (akılda gerçekleşen düşünme, tasavvur etme, hayal etme) aşama, b) icrai aşama."<sup>305</sup> İslami sanat anlayışına göre sanatta ibda söz konusu değildir; sanatçı ilahi güzelliklerin tecellilerini, "kendi hüsnünü hûblar şeklinde peyda eyleyen" yaratıcının zahirî âlemdeki görünümünü, suretlerini taklit eder. Yaratılmış olanın kendi ruhunda uyandırdığı hisleri yine ona öykünerek, sureta benzerini yapmaya çalışır. Çünkü yaratıcı gibi onu yoktan var edemeyeceğinin ve bunun "küfr" olduğunun bilincindedir. Esasen Antik Yunan filozoflarından Platon'un bu husustaki görüşleri İslam düşüncesiyle büyük benzerlik içerisindedir.<sup>306</sup> Nitekim Platon'un "İdea" âleminin tasavvufî düşünce sistemindeki karşılığı "a'yân-ı sâbite"dir. Platon sanatçıyı elinde ayna tutan bir kimseye benzetir. Doğaya tutulan bu ayna sayesinde her varlık aynaya aksedecek, bir anda bütün bir doğa resmedilmiş olacaktır; ancak bir farkla, aynadaki görüntü nesnelere ve onların gerçekliğine ilişkin bir görüntü olmayıp sadece onların birer yansıması birer kopyasıdır. Buna Platon "eidola" der. Ancak ona göre eidola gerçek varlık olmayıp onun sadece bir suretidir; gerçek varlık ise idea'lar dünyasıdır. "Buna göre, sanatın objesi olan fenomen'ler, aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalardır. Çünkü, gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu idea'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje,

<sup>305</sup> Ray Livingston, **Geleneksel Edebiyat Teorisi**, (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 1998, s.51.

<sup>306</sup> Bu husustaki benzerlik ve farklılıklar için bk. İsmail Erdoğan, "Platon'un İdeleri'ne Bazı İslam Düşünürlerince Yapılan Atıf Ve Değerlendirmeler", **Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Bilimname Dergisi**, C.2, S.4, 2004/1, s.33-47.

yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyası olacaktır.”<sup>307</sup>

Antikite’de bir sanat teorisi, sanat hakkında tümel bir görüş tarzı olan mimesis kavramı da bu meseleyle uğraşır. Antik Çağ filozoflarından estetiğin kurucusu olarak bilinen Baumgarten (1714-1762)’e ve günümüz estetik teorisyenlerine kadar pek çok filozof ve teorisyenin üzerinde kafa yorduğu bir husustur taklit. Taklit, güzel ile estetik ile iç içe olduğundan kaçınılmaz olarak sanatın konusu içerisinde yerini almıştır. Daha sonraki estetikçilerin görüşlerine taban tabana ters bir görüş olarak Baumgarten “*güzelin en üst düzeyde gerçekleştiği yer olarak doğayı görür; o bakımdan da, Baumgarten’e göre, sanatın en büyük görevi doğayı taklit etmektir.*”<sup>308</sup> İsmail Tunalı bunu bir örnekle şöyle izah eder: “Bir ‘sedir’in, bir ‘masa’nın resmini yapan bir ressam, gerçek masanın veya sedirin değil, marangozun yaptığı ve zaten gerçekliği olmayan bir görünüşün resmini yapar. Ressamın tablosunda görünen ‘sedir’ veya ‘masa’ kopyanın kopyası olarak, idea’ya göre üçüncü yeri alır. İlk ontos on olarak sedir veya masa idea’sı gelir; bunun arkasından marangozun masa idea’sı örneğine göre yaptığı ‘masa’ eidola’sı gelir; üçüncü olarak da, kopyanın kopyası, yani ‘sedir’ veya ‘masa’nın resmi gelir.” Sanatçının, benzetmecinin, taklitçinin yöneldiği ve taklit ettiği obje, yani mimetik obje, şu halde gerçek olan idea değildir.”<sup>309</sup> Platon’un yansıtma (görüngü) kuramını bir şekilde gösterecek olursak:



Ancak estetikçiler doğa güzelliği ile sanat güzelliğinin mukayesinde sanat güzelliğini daha üstün bir konuma yerleştirirler. Hatta kimi estetikçiler doğa

<sup>307</sup> İsmail Tunalı, **Grek Estetik’i**, -Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi- Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.81.

<sup>308</sup> L.N.Tolstoy, **Sanat Nedir?**, (çev. Mazlum Beyhan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009, s.21.

<sup>309</sup> İsmail Tunalı, **age.**, s.81.

güzelliklerinin anlaşılmasının ancak sanat sayesinde mümkün olduğunu öne sürmüşlerdir: “Sözgeşi, resimde romantizmin büyük ustası Eugène Delacroix (1798-1863), ‘biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti’, ya da romancı Oscar Wilde (1851-1900), ‘Dorion Gray’in Portresi’ adlı yapıtında, ‘İngiliz ressamı, Thames’i sisli olarak gösterdiği gündün beri Thames üzerinde gerçekten sis vardır’ derken, sanatın bizi doğaya, doğa güzelliğine götürdüğünü, sanatın bizi doğa güzelliğini kavramada eğittiğini dile getirmek isterler.”<sup>310</sup> Burada vurgulanan şey sanat eserinin güzelin ve güzelliğin kavranmasına, farkındalık yaratmaya olan katkısı ve kılavuzluğudur.

Nedim ve realite bahsine geri dönecek olursak Nedim’deki maddi/somut unsurlara daha öncesinde örneğin Necatî, Bâkî gibi şairlerde de rastlanmaktadır. Şeyh Galib, Neşatî, Nailî gibi şairlerde ise daha soyut bir anlatım esastır. Bu durum, ele alınan konu, siyasi ve sosyal koşullar, kültürel ortam, yetişme tarzı ve mizaç ile yakından ilgilidir. Çok boyutlu bir yapı arz eden bu durumu nazarıdikkate almaksızın kimi şairleri realisttir, kimilerini ise realist değildir şeklinde kategorilere ayırmak doğru olmaz.

T.S.Eliot deneyimler konusunda, gerçek şairin o deneyimleri yaşamadan önce yazan kişi olduğunu söyler. Ona göre “her durumda, bütün şiirler ‘deneyimler’i kaydetmez.”<sup>311</sup> Zira Homeros’un İlyada’sı veya Şeyh Galib’in Hüsn ü Aşk mesnevisinin bir gerçekliği yansıttığını söyleyemeyiz. Çünkü edebiyat eserlerinin en önemli özelliklerinden biri de fictive/kurgusal/itibarî metinler olmalarıdır.<sup>312</sup> Burada kurmaca kavramıyla “hayalî” olanın kastedilmediği ikisinin eş anlamlı değerlendirilemeyeceğini hemen belirtmek gerekir. Çünkü kurmaca metinde hayalî ile gerçek olan arasında bir fark yoktur; bir başka ifadeyle herhangi bir deneyimin gerçekte yaşanıp yaşanmadığının bir önemi yoktur. Aksi halde masalları, halk destanlarını, mitolojik eserleri kimse okumazdı. Bunun dışında “tıpkı şiirleri harfi harfine gerçek kabul ederek okumanın riskleri olması gibi onların anlamlarını çok fazla genelleştirmenin de tehlikeleri vardır. Korkunç bir hataya düşerek edebiyatta karşılaştığımız bütün ahlâki hakikatlerin

<sup>310</sup> İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s.200-201.

<sup>311</sup> Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur**, (çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s.53.

<sup>312</sup> Bu hususta bk. Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, -Anlatma Esasına Bağlı İtibarî Metinlerin İncelenmesi-, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.11-44. ve İsmail Çetişli, “Kurgusallık/İtibarîlik Bağlamında Edebiyat”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 39, Erzurum 2009, (Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı) s.365-379.

*evrensel bakımdan geçerli olduklarına inanır hale gelebiliriz.”*<sup>313</sup> yahut edebî eserlerdeki dünya görüşü ve düşünceleri sanatçının şahsi düşüncesi olarak değerlendirebiliriz.

Bu bahsin sonuç cümlesi olarak şunu söylemek mümkündür. Bu iki kavramın kullandığı dil ve gaye her ne olursa olsun birbirinden tamamen bağımsız düşünülmesi doğru değildir. Çünkü edebiyatın yegâne enstrümanları olan dil ve yazı, tabiatı gereği birtakım bilgiler sunar. Ancak bir edebiyat eserini bu amaçla (bilgi edinmek) okumak okura pek bir şey kazandırmayacaktır. Aynı şekilde bilimsel metinleri de edebî değer açısından incelemek sağlıklı sonuçlar doğurmayacaktır.

### 3.2. Sanatta Samimiyet ve Nedim

Sanatçıya dönük eleştiride, sanatçının kişiliğine ait niteliklerin sanatta bir değer ölçütü olmasına ilişkin bir diğer önemli husus da “samimiyet” meselesidir. Edebiyat tarihlerinde ve şiir yorumlamalarında karşımıza çıkan ve içtenlik olarak da isimlendirilen bu husus yine sanatçı ve onun kişiliğinin eserleriyle birlikte değerlendirilmesinden kaynaklanan bir problematiktir. Bununla birlikte: Sanatta samimiyet nedir? Samimiyetin ölçütleri nelerdir? Sanatçının samimi olup olmadığını nasıl anlayabiliriz? veya Samimiyetin tespiti için elimizde genel geçer bir kurallar bütünü var mıdır? gibi soruların cevapları da en az konu kadar çetrefillidir.

Bu görüşe temel teşkil eden şey; sanat eserinin, sanatçının duygularını dile getirdiği bir eser, iç dünyasını yansıtan bir ayna olarak düşünülmesidir. Gaye, duyguları büyük bir içtenlikle dile getirmek olduğundan en büyük sanat eseri sanatçının duygularını en iyi şekilde aktardığı eserdir. Yani “*şair aşk şiiri yazıyorsa gerçekten sevdiği bir kadın hakkındaki duygularını, acılarını, sevinçlerini anlatmalıdır ki şiir güçlü ve etkileyici olsun.*”<sup>314</sup> Ancak klasik Türk şiiri ekseninde düşündüğümüzde, şiirin güçlü ve etkili oluşunun gerçek yaşamı, yaşanmışlığı dile getirmekle pek de alakalı olmadığını görürüz. Nitekim Tanzimat sanatçılarından ve divan şiirinin en hararetli muarızlarından Namık Kemal, Celaleddin Harzemşah Mukaddimesi’nde bu edebiyatı fazlasıyla “muhayyel” olmakla eleştirir. Hatta öylesine muhayyeldir ki şairlerin tavsiflerine göre bir sevgili portresi resmedilse âşiklar kendilerini gulyabaniler âleminde

<sup>313</sup> Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, (çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, s.58.

<sup>314</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.145.

zannederler.<sup>315</sup> Hâlbuki fazlasıyla muhayyel olmasına rağmen okurda bedii zevkler uyandıran bu şiir yaklaşık altı asır boyunca varlığını sürdürmeye muktedir olabilmiştir. Dolayısıyla şairin gerçekten sevdiği bir kadın hakkındaki duygularını dile getirdiği bir şiir tatsız, yavan olabileceği gibi zikredildiği üzere tamamen muhayyel olan bir sevgiliye duyulan aşkın terennüm edildiği bir şiir asırlarca hafızalarda yer edinebilir. Ayrıca şairin anlattıklarının gerçek olup olmadığını bir başka ifadeyle duygularını içtenlikle aktarıp aktarmadığını her zaman tespit etme imkânımız yoktur.

Bunun dışında müellifi bizce meçhul olan şiirler de vardır ve yazarı hakkında bir bilgi sahibi olmadığımız bu şiirlerin içtenlikle yazılıp yazılmadığını bilemeyiz. İşi bu denli çıkmaza sokan şeyin temelinde “yaşantılar” meselesi yatmaktadır yine. Çünkü yaşanılmamış duyguların gerçekçi bir biçimde yansıtamayacağı düşüncesi hâkimdir daima. Fakat bu düşünce bir yanılgıdan ibarettir. Bunu bir örnekle izah edecek olursak: bu düşünce, bir sinema filminde katil rolünü hakkıyla oynayan bir aktörün gerçekte mutlaka bir veya birkaç insanı öldürmüş olacağını düşünmekle aynı şeydir. Oysaki o kimse gerçek hayatında bir/birkaç cinayet işlediği için değil; o rolü çok iyi oynamayı becerebildiği için aktördür. Aynı şeyi yazın alanı için düşünecek olursak yazar, yaşadıklarını anlattığı için değil; anlattıklarını yaşamışçasına aktardığı için ona “yazar” denilmiştir. Aksi halde günlük yazan herkese yazar demek icap ederdi.

Meseleyi bir de tersten okuyalım; bir yazar çok içtenlikle yazmakla birlikte duygularını dile getirememekle, kendisini tam olarak ifade edememekle mazur olabilir. Bu durumda yazdığı tatsız tuzsuz cümleler ne kadar içtenlikle yazılmış olursa olsun edebî bir kıymeti haiz olmayacaktır. Berna Moran içtenlik/samimiyetin ikinci bir yönünden daha bahseder ki “*bu defa sanatçının yaşadığı duyguları dile getirmesi değil de, inandığı şeyleri yazıp yazmamasıdır söz konusu olan. Gerçekten de okur sanatçının inanmadığı şeyleri yazdığını öğrenirse onda bir sahtekârlık sezinler ve eseri gözden düşebilir.*”<sup>316</sup> Ancak samimiyet bahsinin bu ikinci boyutu da en az ilki kadar karmaşıktır. Sanat eseri kurmacaya dayandığından sanatçının kendi yazdıklarına kendisinin gerçekten inanıp inanmadığını tespit etmek de mümkün değildir. Şair, şiirin bu “kurmaca” dünyasına “Aldanma ki şair sözü elbette yalandır” sözleriyle dikkat

<sup>315</sup> Abdülbâki Gölpinarlı'nın Divan Edebiyatı Beyanındadır adlı kitabına aldığı ve “Yarım Asır Önce Divan Edebiyatına İlk Şuurlu İsyân; Hop-hop-nâme: Sâbir (ölümü 1911)” başlığı altında yer alan resim klasik şiirin benzetmelikleriyle yapılmıştır. bk. Abdülbaki Gölpinarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, Marmara Kitabevi, İstanbul 1945, s.164-165. Resimler için bu çalışmanın **EKLER** kısmına ayrıca bk. **EK 6 ve EK 7**.

<sup>316</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.148.



çeker. Bu mısradaki “yalan” ile kastedilen şey doğruluk-yanlışlık bağlamında düşünülmemelidir. Kastedilen edebî metinlerin kurguya dayandığıdır. Olmayan, hayalî bir gerçekliğin dile getirilişi ile var olan gerçekliğin gizlenmesi, yalanla örtülmesi birbiriyle yakından ilgilidir. Bunlardan ilki sanatkârane olmakla nitelendirilebilirken ikincisi pek etik olmayan bir davranışla, yalancılık ile nitelenebilir. Hilmi Yavuz’un naklettiği şu örnek oldukça güzeldir: “*Oscar Wilde’ın De Profundis Önsözü’nde André Gide, Wilde’ın kendisine anlattığı çoban öyküsünü nakleder. Bir köyün çobanı köyün koyunlarını her gün kırlara otlatmaya götürür, akşam döndüğünde de, köyde yakılan ateşin çevresinde toplanan köylülerin ‘ee çoban, anlat bakalım bugün neler gördün?’ sorusuna, o gün hiç yaşamadığı şeyleri yaşamış gibi anlatır, dünya güzeli kır perilerini gördüğünden söz edermiş: Yalan söylemiş, kısacası. Bu böyle sürüp giderken, çoban günlerden bir gün, uydurduğu öykünün gerçek oluverdiğini, o dünya güzeli kır perilerini, görmüş! Bu kez köye döndüğünde, ateşin çevresinde toplanan köylülerin ‘eee çoban, anlat bakalım bugün ne gördün?’ sorusuna şu yanıtı vermiş: ‘Bugün hiçbir şey görmedim!’... Her iki durumda çoban, gerçeği gizleyen bir yalancıdır, -gelgelelim o dünya güzeli kır perilerinden söz ederken şairdir Wilde’ın çobanı; kır perilerini görüp de hiçbir şey görmediğini söylerken ise, sadece yalancı biri...’*”<sup>317</sup>

Edebiyat tarihçileri sanatçıları değerlendirirken onların gerçek kişiliği ile sanatçı kişiliği arasına bir mesafe koymadığından, örneğin Ahmed Nedim Efendi ile şair Nedim’i bir ve aynı gördüğünden, şairler samimiyet testine tabi tutularak onların samimi bir şair olup olmadıkları sorgulanır olmuştur. Çeşitli kaynaklarda özellikle Fuzulî, Bâkî ve Nedim için “samimidir” hükmüne sıkça rastlanır. Örneğin Şevket Kutkan, Nedim için: “*Nedim divanında, klasik divanlardaki münâcât ve na’lter yoktur. Böyle şeyler yazmaması, bir bakıma, samimiyetinin, olduğu gibi görünmek istemesinin ve o devirde bile riyaya kaçmadığının bir delilidir. Şair, hayatında nasılsa, divanında da öyledir.*”<sup>318</sup> der. Benzer şekilde Hasibe Mazıoğlu şunları söyler: “*Mizacının sevkine uyan samimî şair şiirlerinde yaşadığı hayatı aksettirerek olduğu gibi görünmüş, dinî şiirler yazmayı samimî sanat anlayışıyla bağdaşturmamıştır.*”<sup>319</sup>

Söz konusu kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla samimiyetin ölçütü ya sanatçının yaşadıklarını, görüp duyduklarını olduğu gibi ifade etmesi ya da diğer şairlere nazaran somut unsurlara şiirde daha çok yer vermesidir. Ancak gerek bir önceki başlıkta ve

<sup>317</sup> Hilmi Yavuz, “Yalan Üzerine Bir Deneme”, **Zaman Gazetesi**, 12 Kasım 2008.

<sup>318</sup> Şevket Kutkan, **Nedim Divânı’ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1981, s.XII.

<sup>319</sup> Hasibe Mazıoğlu, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s.40.

gerek bu bahiste değinilen gerekçelerden ötürü kimi zaman bu düşünceler yanıltıcı olabilmektedir. Bu nedenle metnin incelemelerindeki “şair duygularını samimi olarak dile getirmiştir” ya da “samimi bir şairdir” gibi değerlendirmeler keyfidir. Sanatçı, gerçek kişiliği ile sanatçı kişiliği arasına bir mesafe koyarak bir tür “kendini yabancılaştırma” yolunu tercih ederken -mesela mahlas kullanmak- biz araştırmacıların ısrarla bu iki kişiliği birleştirme gayretini anlamak oldukça güçtür. Walter G. Andrews şu sözleriyle bu ayrıma dikkat çekerek meseleyi özetler: “*Söz konusu metin, sanatsal bir edimin ürünüdür, belli bir yer, zaman ve kültürdeki, belirli motivasyonları taşıyan, belirli bir kişinin yarattığı bağımsız veya kurgusal bir gerçekliktir. Gelgelelim, bu bağımsız gerçeklik aynı zamanda, müellifin gerçekliğinden veya koşullarından o derece kopar ki, şiir, o asıl yaratıcının (ki metnin gerçekliğine yabancıdır) konuşmasını temsil etmez olur ve metinsel gerçekliğin parçası olan metin içi bir müellifin sözleri olarak değerlendirilir. Gazellerde, bu müellif, açık bir şekilde, şairlerin mahlaslarıyla temsil edilmektedir -mahlas beytinde geçen Bakî’dir, Hayalî’dir veya Muhibbî’dir bu müellif. Gazel eleştirilerindeki yaygın bir hata, bu iki sesin tek bir sese indirgenmeye, birleştirilmeye kalkışılmasıdır. Mahlas, gerçek şair ile kurgusal ortamdaki bir karakter olarak şair arasında mesafe yaratmanın bir yolu olmaktan başka nedir ki?*” Dolayısıyla Nedim Divanı’nda konuşan Ahmed Nedim Efendi değil, şair Nedim’dir.

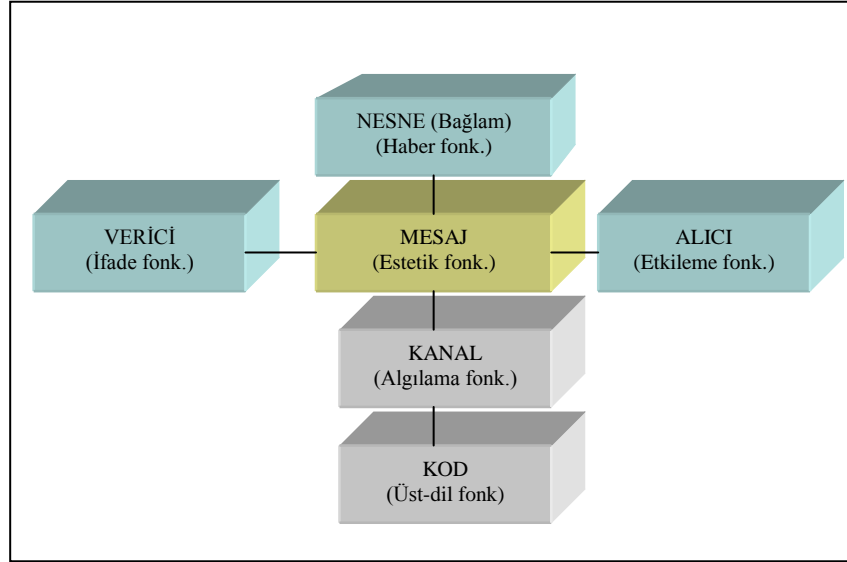
Ayrıca sanat eserine “estetik değer” noktasından bakacak olursak şairin samimi olup olmaması çok da önemli değildir. Meseleye samimiyet/içtenlik noktasından yaklaşarak metnin değerini tayin etmenin yanlışlığı hususunda René Wellek ve Austin Warren şöyle der: “*Şiirin değerini ispatlayan bir delil gibi sık sık öne sürülen ‘içtenlik’ ölçütüyle şiirin; şairin biyografisini doğru şekilde yansıtması, dışa ait delillerle belirlenen yaşantılarına veya duygularına uygun olması açılarından değerlendirilip yargılanması kastediliyorsa, bu tamamen yanlıştır. ‘İçtenlik’ başka şey, sanat bakımından değerli olmak başka şeydir.*”<sup>320</sup>

Tüm bu nedenlerden ötürü, çeşitli kaynaklarda şairlerin edebî kişilikleri başlığı altında yer alan “samimî/içten” gibi vasıfları hem kullanırken ve hem de yorumlarken daha temkinli olmak ve sanatçıların edebî kişiliklerini tespitte çalışırken kelimeleri daha özenerek seçmek gerekir.

<sup>320</sup> René Wellek/Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993, s.90.

### 3.3. Biyografik Okumalar Işığında Nedim'in Şiiri ve Yaşantılar Meselesi

XX. yüzyıl dilbiliminin en önemli isimlerinden olan Rus Biçimci Roman Jakobson'un iletişim modelinde "bildirişim"i sağlayan altı öge vardır. Bunlar "gönderici, bildiri, alıcı, bağlam, iletili ve kod"dur. Rıza Filizok bildirişimin bu elementlerini fonksiyonlarıyla birlikte şu şekilde şematize eder<sup>321</sup>:



Bu ögelerin ilk üçü için (gönderici, bildiri, alıcı) bildirişimin temel ögeleri demek mümkündür. Öyle ki çağdaş metin çözümlenmeleri bu üç ögeye göre şekillenmiştir. Ve bugün edebî metinler bu ögelere karşılık gelen yazar-metin-okur merkezli okumalara tabi tutularak değerlendirilmektedir. Bu bahiste metin incelemelerinde yazarı merkeze alan ve yazarı merkeze aldığı için de biyografiye önem veren sanatçıya dönük eleştiri kuramlarından biyografik yaklaşım üzerinde durulacaktır. Edebiyat biliminde pozitivizmin öncüsü olan biyograficilik "*Bir edebiyat eserinin anlaşılması, analizi için yazarın hayat hikâyesinin bilinmesi gerektiği görüşüdür. Eserle yazarının ayrılmaz bir bütün olduğu inancıyla yazar hayatı bütün ayrıntılarıyla araştırılır, bazen de araştırmanın yönü değiştirilerek eserden yazara ulaşılmaya çalışılmıştır.*"<sup>322</sup>

Metin incelemelerinde sanatçının (yazarın) kuşkusuz büyük bir önemi vardır. Zira bu iletişim modeli etrafında düşünecek olursak yazar/anlatıcı (gönderici) edebî eserin varlık sebebidir. Bu nedenle bir eseri değerlendirirken onu yazarıyla birlikte, hatta onunla özdeşleştirerek incelemek en eski dönemlerden beri süregelen bir yöntem

<sup>321</sup> Rıza Filizok, "Roman Jakobson'un Bildirişim Modeli: Dil İle Bildirişimin (communication) Temel Elementleri", www.ege-edebiyat.org.

<sup>322</sup> Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003, s.127-128.

olmuştur. Çünkü yazar bu noktada öncelikli bir role sahiptir. Edebî eser onun sayesinde varlık sahasına girer, eleştiriye tabi tutulur. Onun bu denli önemli bir role sahip oluşu sanat eserinin doğasına ilişkin algıları da etkilemiştir.

Bugün edebî metin incelemelerinde kullanılan pek çok çözümleme yöntemi içerisinde, yazar-metin-okur üçlüsünden yazarı merkeze alan yazar merkezli okuma yöntemi, biyografik yaklaşımların temelini teşkil eder yahut onunla yakından ilişkilidir. Esasen edebî metinde yazarın rolünün ne olduğuna ilişkin düşüncelerde XIX. yüzyılda cereyan eden romantizm<sup>323</sup> akımının da etkisi büyüktür. Bu akımın edebiyat incelemelerine tesiri edebî bir metin ile sanatçının özdeşleştirilmesi, dolayısıyla metnin değerinin sanatçının değerinden kaynaklandığı şeklinde bir düşünce olarak tebarüz etmiştir.<sup>324</sup> Fakat Mehmet Kaplan, XIX. yüzyıldan kalan bu “tarihçi görüş”ün bugün tenkide uğradığını söyler: “*Edebiyat tarihçileri, çağdaş edebiyattan bahs etmeğe sevk eden en mühim âmil, edebî eserleri, biyografik ve sosyal çerçeve içinde ele almalarıdır. Metinleri aydınlattığı, hatta izah ettiği zannolunan hatıralar, müsveddeler ve vesikalar, zamanla ortaya çıkarlar. Ondokuzuncu yüzyıldan kalan bu tarihçi görüş, bugün bir hayli tenkide uğramıştır. Sanatkâr kendi hayatından veya çevresinden aldığı şeyleri, eserinde büyük bir değişikliğe tâbi tutar, onlara estetik bir şekil verir. Sanat eserinin nizamı hayatinkinden tamamiyle farklıdır. Onu ancak kendi içinde anlayabilir ve değerlendirebiliriz. Amerika’da çok gelişen ve New Criticism adını alan akım bu görüşe dayanıyor.*”<sup>325</sup>

Sanat eseri, sanatçının kendisinden bahsettiği, şahsi duygu ve deneyimlerini anlattığı bir otobiyografi, dünya görüşünü yansıtan bir vesika değildir. Özel hayat ile eser arasındaki ilişkinin basit bir sebep-sonuç ilişkisine dayanmadığını belirten R. Wellek ve A. Warren şunları söyler: “*Kahramanların duygu ve düşünceleri, görüşleri, meziyet ve kusurları yazara atfedilemez. Ve bu durum, sadece oyun ve roman kişileri için değil, lirik şiirdeki şairin ‘ben’i için de geçerlidir.*”<sup>326</sup>

<sup>323</sup> Duygu ve hayal gücünü esas alan romantizm, XIX. yüzyılda akılcılığa ve klasisizme bir tepki olarak doğmuş; Avrupa’daki fikir, sanat ve özellikle de edebiyat hareketlerini etkilemiştir.

<sup>324</sup> Romantik sanat anlayışını sistemleştirerek estetik bir kuram haline getiren Eugène Véron sanatçının bir dâhi olduğuna dikkat çekerek, sanat eserinin değerini belirleyen yegâne unsurun sanatçının kişiliği olduğunu söyler ve eserin değerinin sanatçının değerinden doğduğunu belirtir. bk. Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.103.

<sup>325</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri II**, -Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-, Baha Matbaası, İstanbul 1965, s.VIII.

<sup>326</sup> René Wellek/Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993, s.87.

Edebî metin çözümlenmeleri açısından bakacak olursak “*biyografinin iki sorusu çetindir. Bir biyografi yazarı, biyografiyi yazarken eserlerin kendisini delil veya dayanak olarak kullanmada ne kadar haklıdır? Edebî biyografinin ortaya koyduğu sonuçlar eserlerin kendisinin anlaşılmasında ne kadar geçerli ve önemlidir?*”<sup>327</sup>

Her iki soru da esasında sorunludur ve edebî metinlerin anlaşılmasında yanılgılara neden olmaktadır. Zira ilkinde sanatçının eserinden hareketle hayatı, sanatı, sanatçılığı ve psikolojisi aydınlatılmaya çalışılmakta, ikincisinde ise sanatçının hayatı eserlerinin veya sanatının aydınlatılmasında bir vesika olarak kullanılmaktadır. Sanatçıya dönük eleştiri kuramı tam da bu soru(n)larla ilgilenmektedir. “*Sanatçının kişiliğine yönelmek, romantik edebiyat çağında başlamıştır. Özellikle romantik şairler, eserlerinde kendi yaşantılarını, kendilerini anlattıkları için sanatçıyla ilgilenen eleştirmen, eseri inceleyip sanatçının kişiliği üzerinde birtakım sonuçlara varabilir.*”<sup>328</sup>

Ancak bu yaklaşımla her zaman geçerli sonuçlara ulaşmak mümkün olmayabilir. Zira eserle kendisi arasına bilinçli olarak bir mesafe koyan sanatçılar da vardır ve bu sanatçıların eserlerinde kişiliklerinin okunabileceği iddiası doğrulanabilir olmaktan uzaktır. Çünkü sanatçının eserlerinde gerçek kişiliğini yansıtıp yansıtmadığından emin olamayız. Sanatçı her zaman eserinde kendisini yansıtmayacağı gibi tam tersine eseri arkasına gizlendiği bir maske, bir karşı kişi olarak da düşünülebilir. Ya da sanatçı özlemine çektiği, hayalini kurduğu bir olayı, mekânı yaşamış gibi aksettirebilir eserine.<sup>329</sup> Nitekim Ziya Avşar “Bir Başka Yönden Nedim”<sup>330</sup> başlıklı makalesinde şairin zevk ve neşeyi; iç dünyasında yaşadığı hüznü, çatışmaları, buhranları ve fırtınaları gizlemek için âdeta bir maske olarak kullandığını belirtir ve rind, zevkperest şahsiyetin altında dramını kahkahalarla gizleyen usta bir kişiliğin yattığını söyler. Türk Edebiyatının usta denemecilerinden Suut Kemal Yetkin, sanat tarihi araştırmalarında sanatçının hayatına ve içinde yaşadığı çevresine başvurmadan bir sanat eserini anlamamanın mümkün olup olmadığını sorgular ve ekler “*Bu soruya değildir diye cevap verenler bugün de çoktur. Bunlar diyorlar ki: ‘Bir sanat eseri yalnız bir kalıptan ibaret olmayıp bir ruh ve bir anlam taşıdığına göre eserin estetik değerini ölçmek istiyorsak açık olarak onun ne dediğini de anlamamız gerekir. Çünkü her sanat eserinde bir anlam ve bir biçim vardır. Eserin söylemek istediği şeyi sanatçının hayatından ve toplumsal*

<sup>327</sup> René Wellek/Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993, s.86.

<sup>328</sup> Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.144.

<sup>329</sup> René Wellek/Austin Warren, **age.**, s.89.

<sup>330</sup> Ziya Avşar, “Bir Başka Yönden Nedim”, **TÜBAR-XII/2002 Güz**, s.155-170.

*çevresinden daha iyi ne aydınlatılabilir?... Doğru görünen bu görüşün gerçeğe hiç de uygun olmadığını sanatçıların hayatıyla sanat eserlerinin hayatı arasındaki karşılık gösteriyor.*<sup>331</sup> Yetkin, sanatçının hayatı ile sanat eserinin veya sanatın birbirine karşıt bir durum arz ettiğini belirterek Batı dünyasının iki önemli ressamı Tiziano ve Watteau'yu örnek verdikten sonra XVIII. yüzyıl Osmanlı devrine nazar gezdirerek Türk dünyasından da nakkaş Levnî ve Nedim'i örnek gösterir: “*Levni adıyla anılan Abdülcelil Çelebi ölümüne kadar (1732) geçim sıkıntısından kurtulamamış, yüzü gülmemiş bir ressamdır. III. Sultan Ahmet'e sunduğu kasidenin şu beytinden de durumu anlaşılıyor mu?*

*Ne cepte harçlığım vardır, ne bayrama libasım var,  
Bana gülmek yaraşmaz, daima gönlüm kasavettir*

*Şair Nedim için de böyle. Nedim'i şarkılarına ve gazellerine bakarak, gültüp eğlenmekten başka bir şey düşünmeyen bir adam sanmak kadar yanlış bir şey olamaz. Gerek tezkerecilerin sözlerinden, gerekse tarih kayıtlarından, bütün Divan şairleri arasında en içli, en üzüntülü Nedim olduğu anlaşılmaktadır.*<sup>332</sup>

Dolayısıyla edebî eser sanatçının fırtınalı hayatının girdaplarından kurtulmak, huzur ve sükûnete ermek için sığındığı bir liman olarak da tasavvur edilebilir. Bununla birlikte sanatçının hayatı, yetiştiği ortam, tanık olduğu olaylar vs. bir metnin daha iyi anlaşılmasında önemli veriler sunabilir. Bu yönüyle biyografi elbette tamamen gereksiz ve önemsiz değildir; ancak edebî metni bu veriler ışığında değerlendirmeye ve anlamaya çalışmak yanlış sonuçlar doğurabilir. Çünkü sanat eserinin kendi kendisine yeten bir doğası vardır.<sup>333</sup> Onu açıklamak için sanatçının biyografisine başvurmak, ipuçları yakalamaya çalışmak gereksizdir. Eğer buna gerek duyuluyorsa o zaman onun gerçek bir sanat eseri olup olmadığı tartışmalıdır. Ayrıca edebî metinlerin amacı bilgi vermek olmadığından bu tür metinlerde verilen bilgiler kısıtlıdır. Ulaşılabilen bilgilerin ise doğruluklarının sınanması çoğu zaman mümkün değildir. Hele hele klasik Türk şiiri gibi güçlü geleneğe sahip olan edebiyatlarda biyografik yaklaşım edebî sürecin doğru bir biçimde kavranmasını zorlaştırır; çünkü hâkim olan edebî gelenek yerine fertlerin bireysel hayatlarını ön plana alarak geleneksel yapıyı âdeta görünmez kılar.

Biyografiye geniş yer veren diğer bir eleştiri ise “tarihsel eleştiri”dir. Tarihsel eleştiri özellikle geçmiş yüzyıllarda kaleme alınmış eserlerin anlaşılabilmesi için eserin

<sup>331</sup> Suut Kemal Yetkin, **Sanat Meseleleri**, De Yayınevi, s.18-19.

<sup>332</sup> Suut Kemal Yetkin, **age.**, s.19-20.

<sup>333</sup> Suut Kemal Yetkin, **age.**, s.20.

yazıldığı dönemdeki sosyal hayat, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı gibi unsurların tespit edilmesinin elzem olduğunu savunur. Bu bir bakıma Gadamer'in bahsettiği tarihsel ufuk ile okurun ufkunun kesişmesi anlamına gelir. Tarihsel bir bakış açısı gerektiren bu yöntemde okura ve araştırmacıya büyük görev düşmektedir. Ve bu yöntemde amaç sanatçının kişiliğini tanımak olduğundan yetiştigi çevre, ailesi, yakınlarının veya onu tanıyanların anlattıkları, mektuplar, anılar vs. bir araç olarak kullanılır.<sup>334</sup> Hatta edebî metin dahi bir araç olarak vazife görür. Bir başka ifadeyle edebî eseri incelemekten maksat onun yazarı hakkında birtakım verilere ulaşmaktır. Çünkü bu yaklaşımda eserin onun yaratıcısının bir aynası olduğu düşüncesi hâkimdir.

Söz konusu sanat eseri olduğunda en sağlam biyografinin dahi işe yaramayabileceğini belirten Ali İhsan Kolcu'nun bu hususta verdiği örnek önemlidir: *"Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri'nde, Attila İlhan'ın Yorgun Serüvenci şiirini tahlil ederken şiirin öznesi ile şairi aynı kişi kabul ederek eserle şair arasında doğrudan bir ilişki kurar. Metinde şiirin öznesi;*

*ben yeşil bir su içtim onsekiz  
emirgân'da içtim temmuz'da  
bütün Karadeniz akıyordu  
rüzgâr çözülmüştü ay yoktu  
işte ben klor içtim onsekiz  
bıyıklarım dan damlata damlata  
büyük rezilliğimizi içtim.*

demektedir. Bu dizeler öznenin içki tutkunu biri olduğu fikrini uyandırmaktadır. Mehmet Kaplan metinde yer alan başka dizeler yanında şairin başka şiirlerinden de alıntılar yaparak bu düşüncesini destekler. Kaplan da bunlara bakarak şairin -öznenin değil- içki müptelası biri olduğunu ve yaşantısına ait bu ayrıntının şiire yansıdığını iddia eder."<sup>335</sup> diyerek Kaplan'ın Şiir Tahlilleri kitabındaki şu cümlelerine yer verir: *"Attila İlhan'ın, mizacında 'şiddet' ve 'aşırılık' vardır. Bu hususiyet üslûbunda açıkça gözükür. Şairin kullanmış olduğu kelime ve benzetmelerden çoğu fazla gergin, asabî ve hareketlerinde en son dereceye ulaşmak isteyen bir hassasiyetin ifadesidir. Meselâ, şair aşırı derecede içkiye düşkündür. 'Yorgun serüvenci'de bu aşırılık birtakım stilistik vasıtalarla iyice belirtiliyor. Birinci parçada 'içtim' fiili üç kere tekrarlanmıştır.*

*bıyıklarım dan damlata damlata  
büyük rezilliğimizi içtim*

<sup>334</sup> Süheylâ Bayrav, **Dilbilim -Filolojinin Oluşumu-**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998, s.150.

<sup>335</sup> Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları**, -Tanım, Tenkit, Tahlil-, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2011, s.191-192.

*mısraları bu aşırılığı 'visuel' bir hale getiriyor.*"<sup>336</sup>

Ali İhsan Kolcu, Mehmet Kaplan'ın bu tahlilini şöyle değerlendirir: “*Bu tahlili okuyan Attila İlhan, hayatında ağzına içki koymadığını dolayısıyla bir 'içici' olmadığını ifade etmiştir. O halde Mehmet Kaplan nerede yanılmıştır? Bu sorunun cevabı çok basittir. Mehmet Kaplan şiirin öznesi ile şairi aynı kişi kabul etmiştir. Hâlbuki tıpkı romanda olduğu gibi şiir kişileri, (özne, lirik ben, şairin sözü emanet ettiği kişi vd.) yazarın parçalanmış şahsiyetinin figürleridir. Şair bir metinde istediği kişiliği kullanabilir.*”<sup>337</sup> Attila İlhan (1925-2005)'ın vefatının ardından Attila İlhan Bilim Sanat Kültür Vakfı'nın internet sitesinde 11.10.2009 tarihinde bir yazı kaleme alan Adnan Durmaz ise yazısında Attila İlhan ile olan bir konuşmasında, Yorgun Serüvenci şiiriyle ilgili olarak kendisinin ve diğer bazı kimselerin yaptıkları yorumları söyleyince şairin güldüğünü ve “*Ben o şiiri yazdığım da 16 yaşında hapisteydim. Hücre numaram 18'di. İçtim yosunlarla dolu bir şişeden...*” dediğini nakleder.<sup>338</sup> Burada önem kazanan ve ayırımının yapılması gereken bir diğer husus “yazarın anlattığı” ile “eserin anlattığı”nın ayırımının yapılmasıdır. Zira her zaman metin, yazarın niyetiyle özdeşleşmeyebilir.<sup>339</sup> Çünkü metin, yazarının kaleminden çıktıktan sonra bir bakıma yazara ait değildir; her ne kadar yazarının sesini aksettirse de kendine özgü bir kimliği, bir sesi vardır onun. Veya yazarın metinde amacını yüzde yüz gerçekleştirdiğini farzetmiş olsak dahi işin bir de “okur” yönü vardır. Okur her zaman yazarın niyetiyle metin arasındaki bu anlam ilişkisini doğru kurmayabilir. Çünkü her okurun kendine özgü bir birikimi, hayatı, kültür ve eğitim düzeyi vardır. Dolayısıyla bir metni “anlamak” oldukça çetrefillidir. Bunca edebiyat kuram ve eleştirisinin amacı da bu çok yönlü anlam(a) uğraşına bir katkı sağlamak değil midir?

Attila İlhan'ın Yorgun Serüvenci şiiri etrafında yapılan farklı yorum ve değerlendirmelere benzer bir diğer örnek Kemal Özer (1935-2009)'ın Ağıt şiirine Memet Fuat tarafından yapılan yorumdur.<sup>340</sup> Memet Fuat'ın yorumuyla şiirin yazarı olan Kemal Özer'in kendi şiirinde anlatmak istediği düşünceler büyük oranda

<sup>336</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri II**, -Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-, Baha Matbaası, İstanbul 1965, s.221-222.

<sup>337</sup> Ali İhsan Kolcu, **Edebiyat Kuramları**, -Tanım, Tenkit, Tahlil-, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2011, s.192.

<sup>338</sup> <http://www.tilahan.net/sevirdefteri/default.asp?action=readTopic&catId=20&catSubId=36&fid=4500>

<sup>339</sup> Hatta Gadamer sadece ara sıra değil fakat daima metnin anlamının yazarın [niyetini] aştığını söyler. (Burhanettin Tatar, **Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi Yayınları, Ankara 1999, s.46.

<sup>340</sup> Memet Fuat, **Düşünceye Saygı**, -Denemeler-, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.38-44.



farklıdır.<sup>341</sup> Bu durumda hemen herkes en geçerli yorumun tabii ki şiiri kaleme alan kişinin (Kemal Özer) yapacağını savunur. Ancak söz konusu edebî metin olduğunda bu her zaman için geçerli değildir. Berna Moran: “Kemal Özer’in ‘Ağıt’ şiiri artık ondan kopmuş, anlamı ancak kendinden çıkan, kendi başına var olan bir eserdir. Kemal Özer de kendi şiiri karşısında artık başkaları gibi bir okurdur. Kendi yorumu ile M. Fuat’ın yorumu arasında bir tercih yapacak olanlar hangi yorumun şiire daha uygun olduğuna bakarak karar verebilirler. Memet Fuat kendi yorumunu yaparken sebeplerini gösteriyor (insan psikolojisine daha uygun olması gibi). Eğer şairin kendi yorumunu şiir gerçekten desteklemiyorsa, şair kendi yorumu için hiçbir ayrıcalık iddia edemez. Şiirin yazarı olduğu için onunun doğru olması gerektiği peşinen söylenemez. Ya Özer şiiri için ‘Kırım Harbi’ni anlatıyor’ deseydi ne yapacaktık? ‘Şiiri o yazdı demek anlamı buymuş’ diyecek miydik? Gerçi Kemal Özer böyle bir aykırı yorum sunmuyor bize ama yine de şiirden farklı bir anlam çıkartmak mümkün. Yorumun metne dayanması şarttır; metnin desteklemediği bir yorum kabul ettiremez kendini.”<sup>342</sup> der. Ali İhsan Kolcu da benzer şekilde ve yukarıda zikrettiğimiz üzere her zaman yazarın metinde amacını gerçekleştiremeyeceğine dikkat çeker: “Bir kere her şair duygularını dile çevirmede her zaman başarılı olamayabilir. Yani okur aslında eksik aktarılmış ya da dile çevril(eme)miş bir metinle karşı karşıyadır. Şair çoğu zaman şiiri yarattığı ruh halini muhafaza ettiği için metni ona aktaramadıkları ile birlikte okur ve metnin tamamlandığını zanneder. Bir süre sonra şiiri yaratan özel ana ait ruh hali kaybolunca metnin yetersiz aktarıldığını, dile çevrilemediğini fark eder. Bu durumların bazen yararı da ortaya çıkar. Şiir bir duyguyu dile çevirmek işi olduğuna göre bu işlem sırasında şairin kullandığı kimi kelimeler dildeki zengin çağrışımlı dünyalarının verdiği anlamlarla metne bambaşka bir renk ve anlam katabilirler.”<sup>343</sup>

Metin merkezli okuma yönteminin daha geçerli ve sağlıklı bir okuma şekli olduğunu savunanlar, biyografik bilginin metni yorumlamada engel teşkil edeceğini ve okuru yanlış yönlendirebileceğini düşünürler. Tevfik el-Hakim, sanat eserindeki

<sup>341</sup> Memet Fuat, “Şair-Şiir-Okuyucu” başlıklı yazısında: “Yazdığım mektupta Kemal Özer’den, ‘Ağıt’ şiirini anlam bakımından açıklamasını istemiştim. Her şair yaşmaz bu işe; Kemal Özer yaşmış; demek ki aldırıyor öyle şeylere. Dahası var: Gönderdiği açıklama, benim yapmış olduğum açıklamaya uymadı. Görünce söyledim kendisine; ‘İkisini karşılaştırayım mı bir yazımda?’ dedim. ‘Karşılaştırın,’ dedi. Sonra, konuşma arasında, başka bir şiirin açıklanışında da anlamadığımız çıktı ortaya.” Memet Fuat, *age.*, s.40.

<sup>342</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s.139-140.

<sup>343</sup> Ali İhsan Kolcu, *Edebiyat Kuramları, -Tanım, Tenkit, Tahlil-*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2011, s.199.

hazineleri ortaya çıkarırken yalnız olmayı ister: “*Bir gün eski ediplerden birine ait şu ibareyi okumuştum: İnsanlar eserlerimi, denizin dalgaları arasına bırakılmış kapalı bir şişenin içinde bulunmuşçasına okusalar ne güzel olurdu!. Bu edip, insanlara eserini ulaştırmak istiyordu, şahsını değil. Bu, sanat eserlerinin ele alınışında daima benim temel prensibim olmuştur. Sanatsal bir eserin önsözünü bir kez olsun okuduğumu hatırlamıyorum!. Aksine öncelikli olarak eserin kendisine yönelmişimdir. Ne Shakespeare’in hayatı hakkında çokça bir şeyler bilirim, ne de Firdevsi’nin ya da Cahız’ın hayatını araştırmayla ilgilendim. Goethe’nin veya Moliere’in hayatını okumaya hiç yeltenmedim. Bunların hepsinin eserlerinden -onların kim olduklarını bilmeden önce- çokça beslendim fakat kendimi kat’i bir surette kendi kaleminden Wagner’in hayatını okumaktan da alıkoydum. Ne Beethoven’ın ne de Mozart’ın hayatı beni sarstı fakat bestelerinden çoğunu ezberledim. Ben hazineleri kendi başıma ortaya çıkarmayı istiyorum, yanımda soluklarımı gevezeliğiyle yavaşlatan bir dalgiç veya keyfine göre beni süren bir rehber değil!”<sup>344</sup>*

Bu tür yaklaşımlara klasik Türk şiiri çalışmalarında da tesadüf edilmektedir. Şairlerin hayatları ve biyografileri hakkında önceden sahip olduğumuz bilgiler onların şiirlerinin anlaşılıp yorumlanmasında âdeta bir kılavuz olarak görülmekte böyle olunca da divanlar, şairlerin şahsi sergüzeşleri gibi algılanmaktadır. Konuyla ilgili olarak Mehmet Korkut Çeçen’in “Klâsik Türk Şiirine Biyografik Yaklaşımlar” başlıklı tebliğde verdiği örnekler dikkat çekicidir. Söz konusu çalışmada Fuzulî, Zaifî, Nef’î ve Nedim gibi sanatçılar hakkında yapılan biyografik değerlendirmeler çeşitli kaynaklardan hareketle sunulmuştur.<sup>345</sup> Tebliğde, metin incelemelerinde kimi zaman sanatçının hayat penceresinden bakarak şiirlerinin yorumlandığı, kimi zaman ise şairlerin şiirlerinden hareketle hayatına dair ipuçlarının arandığı hatta sima özelliklerinin tesbite çalışıldığı belirtilmektedir.

Edebî metin incelemelerinde bu tür yaklaşımlar metne bakış açımızın daralmasına ve metin yorumlamalarının sığlaşarak çok yönlü anlam boyutuna sahip metinlerin tek anlam boyutuna indirgenmesine neden olurlar. Bir metnin anlaşılmasında yazar ve onun bütün bir dünyası, ortaya koyduğu eser ve bu eserin yazılış tarihi, amacı,

<sup>344</sup> Tevfik El-Hakim, **Sanat Üzerine**, (çev. Ahmet Murat Özel), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s.137.

<sup>345</sup> bk. Mehmet Korkut Çeçen, “Klâsik Türk Şiirine Biyografik Yaklaşımlar”, Çukurova Üniversitesi, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri** (20-22 Ekim 2011, Adana), Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana 2012, s.86-94.

türü; okur ve onun donanımı, algısı, bilgi ve birikimi çok yönlü bir yaklaşımı gerekli kılar.

Bu durumda en tutarlı yol metni bütün ön yargılardan uzak, çok yönlü bir bakış açısıyla değerlendirmektir. Aslı olan metnin anlaşılması ise, bu gayeye hizmet edecek bütün yaklaşımlara eşit mesafede olmak; yazar-metin-okur merkezli yaklaşımlardan birine kayıtlı kalarak metnin anlaşılmasında yardımcı olacak diğer yöntem/yaklaşımları göz ardı etmemek gerekir. Bunca edebiyat kuramı ve yaklaşımın varlık amacı da bir metnin en iyi şekilde anlaşılmasını temin etmektir.

### 3.4. Sanatta Ahlak ve Nedim'in Şiiri

Bu bahsin başlığı her ne kadar “sanatta ahlak” olsa da asıl konumuz Nedim ve onun şiiri olduğundan, bununla edebî metinlerin, hassaten şiirin kastedildiğini belirtmek gerekir. Zira sanatın içerisine yalnız edebî metinler değil; resim, heykel, musikî, tiyatro gibi güzel sanatlar olarak adlandırılan diğer sanat dalları da girer. Ve bu sanat dallarının da aynı şekilde ahlak ile olan ilişkisi tartışma konusudur.

Edebiyatın ahlakla kayıtlı olup olmadığına ilişkin tartışmalara biraz da kelimenin etimolojisinin neden olduğunu söyleyebiliriz. “*Edebiyât kelimesi Arap sözlüğünden alınmıştır, ‘edb’den gelmektedir. O da, daha uzak bir geçmişte ‘davet’, husûsî olarak ‘yemeğe dâvet’ mânâsını taşıyan ‘edb’e bağlanıyor.*”<sup>346</sup> M.Kaya Bilgegil’in aktardığına göre İtalyan müsteşrik “*C. Nallino’nun kaynakları arasında bu kelime ile ilgili en geniş bilgi Murteda ez-Zebîdî’nin (H.XIII. yy.) Kâmûs şerhinde yer alıyor: Edeb; 1) halk arasında hüküm süren en güzel ahlâk, 2) insanı fenalıklardan sakındırıp iyiliğe sevkeden meleke, 3) güzel huy ve hayırlı amel mânâlarına geliyor. 4) İslâmlıktan sonra da Araplara has ilimleri içine alan bir terim olarak kullanılmıştır.*”<sup>347</sup>

Kelimenin etimolojik manasında görüldüğü üzere edeb kelimesi için verilen anlamlar ahlak paydasında buluşmuşlardır. Aslında en eski dönemlerden beri edebî eserin insan ruhunu tutkularından ve kötülüklerden arındırarak manevi anlamda teskin etmesi fikri mevcuttur.<sup>348</sup> Edebiyatın ahlak ile olan ilişkisinin temelinde onun toplumla,

<sup>346</sup> M.Kaya Bilgegil, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989, s.1.

<sup>347</sup> M.Kaya Bilgegil, **age.**, s.1.

<sup>348</sup> Burada, Aristoteles’in “Poetica” adlı eserinde bahsettiği “katharsis” kavramı hatırlanmalıdır. Sanatın mimesis (taklit/öykünme) ile başlayıp katharsis (arınma/ruhsal dönüşüm) ile sona erdiğini söyleyen Aristoteles, tragedyanın nihaî ve gerçek amacının katharsis olup, seyircinin bu sayede bilinçaltına itilmiş duygularıyla yüzleşerek ruhen bir boşalma sağlayacağını ve korku, acıma gibi duyguları yeniden yaşayarak saflaşp, arınacağını düşünür. Tabii Aristo bunu özellikle de en üstün edebî tür olarak gördüğü

daha özeldir bireyle olan iletişimi/işleyişi yatmaktadır. Çünkü edebiyat eseri müellifinin kaleminden çıktıktan sonra artık toplumun malıdır, müellifin olmaktan çıkmıştır bir bakıma. Bu süreçte eser toplumla yüzleşir; yorumlanır, yargılanır hatta okur tarafından yeniden yazılır. Yalnızca içerisinde geliştiği, yetiştiği toplumu yansıtan bir ayna vazifesi görmez edebiyat; aynı zamanda toplumu etkiler, dönüştürür. İşte bu etkileşim nedeniyle de edebiyat-ahlak ilişkisi en eski dönemlerden bu yana hem sanatçı hem de okur düzeyinde sorgulanır olmuştur. Edebiyatın ahlaka hizmet etmek ve ahlak kurallarına uymak gibi bir zorunluluğu var mıdır? Edebî eser ahlakı bozabilir mi? Edebiyatın beslendiği kaynaklar arasında din ve ahlakı sayabilir miyiz? Ahlakî olma edebî eserin belirleyici ölçütlerinden midir, bir başka ifadeyle ahlak, edebî eserin kıymetini tayin noktasında bir değer ittihaz edilebilir mi? Edebî eser ahlakî değerlerin öğretilmesinde bir araç olarak kullanılabilir mi?... gibi sorular hem bizim edebiyatımızda hem de diğer edebiyatlarda hatta sanat çevrelerinde en eski zamanlardan beri tartışılmaya gelmiştir. Bu soruların temelinde edebiyatın toplum ahlakını yükseltme, toplumu bilgilendirme ve eğitime gibi görevlerinin olduğu düşüncesi vardır. Klasik Türk Edebiyatı'nda sadece bu amaç doğrultusunda kaleme alınmış eserlerin olduğu bilinmektedir. Klasik Türk şiiri geleneği çerçevesinde yazılmış nasihatnâmeler veya pendnâmeler bu kapsamda değerlendirilebilir. Türk edebiyatına İran ve Arap edebiyatından geçen ve dinî, sosyal, ahlakî bazı öğütler içeren nasihatnâmelerin belirli bir amaca hizmet etmek amacıyla kaleme alındıkları bilinmektedir. Ancak bunlar bir tür olduğu ve sınırları önceden gelenek tarafından belirlendiği için mecburen dinî, sosyal ve ahlakî konuları dile getirmekteydiler. Zira bunun yanı sıra konusu aşk, şarap ve kadın olan gazellerin bu şiirin esas nazım şeklini teşkil ettiği bilinmektedir.

Dolayısıyla edebiyatın asıl gayesi ahlaka hizmet etmek olmayıp, onun ahlak ile olan münasebeti meselenin yalnızca bir yönünü oluşturur. Bizde edebiyatın bir gayeye hizmet etmesi düşüncesi -XIX. yüzyılda Avrupa'da cereyan eden düşünce hareketlerinin de etkisiyle olsa gerek- Tanzimat'la birlikte ön plana çıkar. Özellikle Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçılarından Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ahmet Mithat; edebiyatın, sosyal bir faydaya hizmet etmesini bekler. Bu dönemde kaleme alınan kimi tiyatro eserleri, romanlar hatta şiirde dahi bu gaye güdülmüştür. Ancak bu, daha ziyade Tanzimat aydınının sanat algısıyla alakalı bir durumdur. Çünkü yukarıda

---

şiir ve tiyatronun birleşimi olan "tragedya" bağlamında düşünür. Daha etraflı bilgi için bk. Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Yayınları, İstanbul 2004.

isimleri zikredilen sanatçılar; halkı eğitmek, bilgilendirmek, yanlış göstermek suretiyle okuru doğru yola iletmek için edebiyatı bir “vasıta” olarak kullanmışlardır. Onlar edebiyatın gayesinin topluma hizmet etmek ve onu yükseltmek olduğunu düşündüğünden sanatı, toplumun hizmetine vermişlerdir. Tanzimat aydınlarının bu yöndeki düşüncelerinde o çok tartışılan “sanat toplum için midir yoksa sanat için midir?” sorusunun önemli olduğu muhakkaktır.

Sanat eserinin tabiatı gereği yalnızca ahlakla değil; din, felsefe, yaşam gibi türlü konularla alakası vardır. Ancak bu kavramlar kimi noktalarda birbirleriyle kesişirken kimi noktalarda da ayrılırlar. Çünkü her birinin kendisi için olmazsa olmaz saydığı birtakım temel ilkeler, düsturlaştırdığı kavramlar vardır. Bundan ötürü söz konusu kavramları değerlendirirken her birinin kendi kavramlarından, değer yargılarından hareket etmek gerekir. Örneğin bir eylem ahlakî yönden değerlendirilirken onun güzel olup olmadığı değil; iyi mi kötü mü olduğu yahut doğru mu yanlış mı olduğu noktainazarından hareket edilir. Eğer “yaklaşım ilkeleri” doğru tespit edilemezse varılan neticelerin de hatalı olması muhtemeldir. Nitekim estetik açıdan çok güzel olan bir sanat eseri ahlakî açıdan “müstehten” bulunarak değersiz görülebilir. Ya da tam tersine iyilik, doğruluk, hakikat, adalet, merhamet, şefkat gibi ahlaken yüce değerlerini dile getiren bir eser edebî açıdan değerli olmayabilir. Bundan dolayı sanat eserini değerlendirirken de onun öncelikle sanat görüşüyle<sup>349</sup> değerlendirilmesi en makul yöntem gibi görünmektedir. Ancak edebiyat eleştirisi zemininde bunun pek de kolay olmadığını hemen belirtmek gerekir. Öyle ki gerek Batı dünyasında gerek bizde kaleme aldıklarından ötürü eleştirmenlerce ahlaksız bulunan ve yazdıklarına değersiz hükmü verilen yazarlar olduğu gibi hukukî anlamda soruşturmaya maruz kalan kimi yazarların da bulunduğu kaynaklarda kayıtlıdır. Yetkin bu hususta Batı dünyasından *Kötülük Çiçekleri* (Charles Baudelaire) ve *Madame Bovary* (Gustave Flaubert)’yi örnek verdikten sonra bizden de Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Ben Deli miyim?” adlı romanına işaret eder.<sup>350</sup> 1924 yılında İstanbul gazetelerinden *Son Telgraf*’ta tefrika edildikten kısa bir süre sonra kitap olarak basılan bu roman, sosyal hayata ve birtakım değerlere alışılmadık bir surette yer verdiği için Hüseyin Rahmi’nin “en korkunç” eseri sayılmış; toplumsal ahlakı bozduğu ve halkı edepsizliğe teşvik ettiği gerekçesiyle

<sup>349</sup> Suut Kemal Yetkin, edebî eseri değerlendirirken kullanılacak nesnel bir ölçütün olmadığını, dolayısıyla sanatta bir ölçütten bahsetmenin mümkün olamayacağını belirterek “sanat ölçütü” yerine “sanat görüşü” demeyi tercih eder. bk. Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yayıncılık, Ankara 2007, s.14.

<sup>350</sup> Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yayıncılık, Ankara 2007, s.34.

yazarını iki kez hâkim karşısına çıkarmıştır.<sup>351</sup> Batı dünyasındaki aydınlanma ve modernleşme süreci içerisinde XIX. yüzyıldan itibaren en çok üzerinde durulan konulardan olmuştur sanat-ahlak ilişkisi. “*Fakat ilginçtir ki, bu süreçte Batılı Romantizm, özellikle de Realizm ve Naturalizm akımlarının gölgesinde sahiplenilen ‘yeni’ ahlakîlik anlayışı eşliğinde en çok sorgulanan ve çoğu kez de dışlanan Divan Edebiyatının metinleri ve geleneksel temâşâ sanatları olmuştur.*”<sup>352</sup> Nitekim çalışmamızın konusu olan XVIII. yüzyıl şairi Nedim, hâkim karşısına çıkmış olmasa da kimi üdeba ve münekkidin sanat mahkemesinde yargılanmaktan kurtulamamıştır. Namık Kemal onun için “*Nedîm’in Dîvân’ı ise anadan toğma soyunmuş bir güzel kız resmine müşâbihdir. Egerçi erbâb-ı mezâk bir nazarda letâfet-i hüsn ü ânuna meftûn olur. Lâkin müfsid-i ahlâk olduğu için nedîm-i efkâr etmek câ’iz değildir.*”<sup>353</sup> der. Edebiyat tarihi müellifi Muhyiddin ise “*Nedim, bu memleketin zevk ve safâsının, hod-kâmlığın, sefâhatin, ahlâksızlığın en büyük propagandacılarından olmuştur. Bundan tolayı Nedim’i bir dâhi-i edeb sıfatıyla selamlarken şuhluğunu, çapkınlığını ve bu yüzden memlekete etdiği fenalıkları da hâtıra getirmemek kâbil değildir.*”<sup>354</sup> diyerek şairi yazdıklarından ötürü memlekete büyük fenalıklar etmekle itham eder. Bu düşüncenin temelinde toplumsal yapıyı değiştirebilmek, istenilen ideal insan modelini ve toplum düzenini oluşturabilmek için edebiyatı bir vasıta olarak kullanmak yatmaktadır. Söz konusu edebiyatçıların itirazları da Nedim’in şiirinin bu gayeye hizmet etmek gibi bir amacının olmayışından kaynaklanmaktadır. Ancak bu yalnızca Nedim’e özgü olmayıp tüm divan şairleri için geçerlidir. M.Fatih Andı’nın sanat ile ahlak münasebeti bahsinde zikrettiği şu sözler bir bakış açısı kazandırması bakımından oldukça önemlidir: “*Sanat ve ahlâk, birbirinden ayrı iki insanî etkinlik alanıdır. Her ikisinin dayandığı temel kavramlar, oluşum ölçütleri, kurallar ve ilkeler vardır. Bütün sosyal oluşumlar gibi birbirlerine yaklaştıkları, birbirlerini etkiledikleri alanlar mevcut ise de, her ikisi kendi sınırları içerisinde var olurlar. Sanatın temel ilkesi estetik olma,*

<sup>351</sup> Nuri Sağlam, “Ben Deli miyim? Romanında Ahlâka Aykırı Neşriyat Yaptığı Gereğiyle Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Yargılanması”, **İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.32, Yıl:2004, s.110.

\* Nuri Sağlam, söz konusu makalesinde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın yargılanmasına sebep gösterilen ahlaki hassasiyetlerin temelde ideolojik olup ahlak perdesiyle gizlenerek âdeta hedef saptırıldığını ifade eder.

<sup>352</sup> M. Fatih Andı, “Sanat, Ahlâk ve Eğitim İlişisine Dair”, Uluslararası Burch Üniversitesi, **1. Uluslararası Sürdürülebilir Kalkınma Sempozyumu**, (9-10 Haziran 2009, Saraybosna), Bosna-Hersek, s.377.

<sup>353</sup> Namık Kemâl, “Edebiyât Hakkında Ba’zı Mülâhazât”, **Makâlât-ı Siyasiye ve Edebiye**, Selanik Matbaası, İstanbul 1909, s.121.

<sup>354</sup> Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335, s.106.

*yani güzelliştir. Ahlâk ise toplumsal platformda 'iyi'nin peşindedir. Sanat, ahlâkı sınırlayamadığı gibi, ahlâk da sanatı sınırlamamalıdır. Ancak elbette her iki alan da birbirlerini sorgulayabilirler. Kendileri açısından "değerli" veya "değersiz" hükümlerini verebilirler. Sanata, sanat (estetik) açısından baktığımızda değerli veyahut değersiz olma özelliği başkadır, ahlâk açısından baktığımızda başka. Bir sanat eseri, bir toplumda mevcut ahlâk kuralları çerçevesinde değerlendirildiğinde 'sakıncalı' görülebilir, ancak bu onun estetik açıdan da değersizliği olarak anlaşılmalıdır. Nitekim, bir sanat eseri bir toplumda carî düşünce kabulleri açısından değersiz, hatta sakıncalı olduğunda bu onun estetik kıymetini azaltmadığı gibi... Bakış açımız yahut çıkış noktamız ahlâk olduğunda durum başkadır, estetik olduğunda başkadır.*"<sup>355</sup>

Bu nedenle Nedim Divan'ı ahlakilik açısından okunduğunda ve sembolik, şairane kullanımlar göz ardı edildiğinde bazı beyitlerin ahlaka mugayir olduğu iddia edilebilir; ancak sanata mugayir olduğunu söyleyemeyiz. Bu ana bölüm altında ele alınan "şiirde realizm, samimiyet, biyografizm" gibi alt başlıklar birbirleriyle son derece yakından ilişkilidir. Ve dikkat edilecek olursa hemen hepsinin gelip dayandığı noktalardan biri de "yaşantılar" meselesidir. Yani edebî eserde anlatılanların gerçek ile yaşantılar ile ilgisinin kurulmaya çalışılmasıdır. Ancak daha önce de zikredildiği üzere edebî eserin kurmaca olduğunu asla akıldan çıkarmamak gerekir. Ya da yazarın anlattığı yaşadıklarının dolaysız bir ifadesi olsa dahi edebî metnin bir de okur tarafından algılanması, alınılması söz konusudur. Ve her zaman yazarın anlattığı ile okurun anladığının aynı olması mümkün değildir.

Neticeten sanat ve ahlak dayandığı ilkeler açısından insanın, toplumsal yaşamın iki önemli ayağını teşkil eder. Ancak ikisinin de kavram alanı farklıdır. Ve sanatın kavram alanı içerisinde iyi, doğru, güzel olsa da ahlak sanat için bir gaye olamaz. Ayrıca Nedim'e sanatçı kişiliği bağlamındaki yaklaşımlar da kendi içinde bir tutarsızlık arz etmektedir. Mesela Muhyiddin, yukarıda alıntı yaptığımız kısımda şairi; sefâhatin, ahlaksızlığın en büyük propagandacılarından olmakla ve memlekete büyük fenalıklar etmiş olmakla eleştirir. Ancak bu cümlelerin hemen öncesinde şair için "zamanını en çok yaşatmış olan dâhilerden biridir." veya "Nedim'in ruhu tabir-i câ'iz ise pek hassâs bir fonografdır: Ona muhîti, bulunduğu devir ne vermişse o yalnız bunu terennüm

<sup>355</sup> M. Fatih Andı, "Sanat, Ahlâk ve Eğitim İlişkisine Dair", Uluslararası Burch Üniversitesi, **1. Uluslararası Sürdürülebilir Kalkınma Sempozyumu**, (9-10 Haziran 2009, Saraybosna), Bosna-Hersek, s.378.

*etmiştir.*”<sup>356</sup> der. Eğer Nedim’in Őiri, yaşadıklarının, gördüklerinin, kısacası devrinin dolaysız bir ifadesi ise bu durumda ahlaksızlığı onun kişiliğinde veya sanatında değil, devrinde aramak gerekir. Zira o, içinde bulunduğu içtimai hayatı ve halkın hâletiruhiyesini tetkik eden bir mnekket, gördüklerini tasvir eden bir musavviridir. Dolayısıyla onun Divan’ına ahlaksızlığın propagandası kabîlinden birtakım Şiirler sızmışsa bu Şairin değil, onu yetiştiren devrin suçudur.

Kısacası edebî eserleri din, ahlak, toplum gibi kavramlarla kayıtlı kılmak onun değerini ve etkisini sınırlayacağından meseleye daha geniş bir perspektiften bakmak ve sanatı -söz konusu kavramlardan bütünüyle azade kılmaksızın- sanat görüşüyle değerlendirmek gerekir. Aksi halde edebî eserin değerini, ahlak-ı haseneye mi yoksa ahlak-ı seyyiye mi hâdim olduğuna göre tespite çalışmak onun kıymetini takdirde yanlış yönlendirmelere yol açabilir.

---

<sup>356</sup> Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335, s.106.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. DİL VE İFADE (ÜSLUP)

Eskilerin “tarz-ı beyân” veya “edâ” olarak da isimlendirdiği üslup; bir esere edebîlik vasfı kazandıran, muhteva ile birleşerek esere hayat veren ve sanatçının sanat gücünü gösteren en önemli unsurdur. Güzel ifadenin manaya ayrı bir değer kazandırıp, güzellik katması hususunda Nâbî (1642-1712) bir beyitte şöyle der:

Hüsn-i ta‘bîr virür ma‘nîye hüsn-i diger  
Şevket-i hüsne çok imdâdı olur üslûbun<sup>357</sup>  
(Nabi, G.422/2)

*(Tabirin [ifadenin] güzelliği manaya ayrı bir güzellik katar; üslubun, güzelliğin tesirli oluşuna çok etkisi vardır.)*

Üslup, muhtevanın sanatçının zevk ve estetik süzgecinden geçerek bir kimlik kazanması olduğundan sanat eserlerinin üslubu çoğunlukla onun yaratıcısı hakkında ipucu verir. Her insanın yaşantısı, düşünce yapısı, kabiliyetleri, bilgi ve birikimi, eğitimi vs. birbirinden farklıdır. Dolayısıyla her ne kadar aynı yeryüzünde yaşıyor olsa, aynı havayı teneffüs etse de insanoglu çeşit çeşittir, pek çok yönüyle birbirinden farklıdır. Bu farklılık, kişinin davranış biçimine, konuşma tarzına, giyim kuşamına yansır. Tabii bunda cinsiyet ve yaş gibi faktörlerin de önemli etkisi vardır. Bu bakımdan üslubun insanın aynası olduğu söylenebilir. Recaizade Mahmud Ekrem bu gerçeği Fransız yazar Emile Buffon’dan tercüme ettiği “*Üslûb-ı beyân aynıyle insandır.*” sözüyle ifade eder. Şair Nedim, bir gazelin mahlas beytinde mahlasını zikretmeyerek üslup sahibi bir şair olduğunu ve zevk sahiplerinin onun şiirlerini okuyunca kime ait olduğunu hemen anlayacaklarını zarif bir biçimde dile getirir.

Ma‘lûmdur benim sühanım mahlas istemez  
Farkeyler anı şehrimizin nükte-dânları (G.155/5)

Nedim’in bu beyti, üslupta şahsiyet sahibi olmanın ne anlama geldiğine güzel bir örnektir. Şahsi bir üsluba sahip olmak ise meziyettir. “*Kavramları ‘seçme’nin, sözü ‘düzenleme’nin, kelimeleri bir kalıba ‘yerleştirme’nin uzun sözün kısası ‘dili kullanma’nın bir beceri ve yetenek olduğu konusunda Atilla İlhan şöyle diyor: ‘Bir kişi aruzu bilmiyorsa mısra kuramaz.’ Burada söz konusu olan konu, öz, içerik ya da*

<sup>357</sup> Ali Fuat Bilkan, **Nabi Divanı**, Cilt 2, Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s.779.

*herhangi bir edebiyat akımının ilkeleri değil, şiir içerisinde dize bütünlüğü sağlayabilmek için sözü söyleyebilme, sözü güzel düzenleyebilme ve sözü kalıba dökebilme tekniğidir. İşte bu 'teknik'e şair, başkalarından ayrı olarak bir 'kendine özgü' katabiliyor, bir 'kişisel kimlik' verebiliyorsa o üsluptur, şairin görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliğidir.*"<sup>358</sup> İşte Nedim de şiire bir kişisel kimlik vermeye muvaffak olduğundandır ki edebiyatımıza "Nedimâne tarz" denilen bir tarz kazandırmıştır. *"Bu gibilerin imzaları yazılarının altında değil, satırlarının arasında bulunur. Yani, yazdıklarına imza koymasalar da yazışlarından hüviyetleri anlaşılır."*<sup>359</sup>

Gerçekten de üslup, şairin bir bakıma kimliği, şahsiyetidir. Bu nedenle hem bizde hem de Batı'da stilistik, üslup üzerine çalışmalar yapan kimi araştırmacılar; kullanılan dil, seçilen sözcükler, söz dizimi, hayal unsurları vs. yapılardan yola çıkarak müellifi belli olmayan şiirlerin üslubundan ve diğer birtakım verilerden de hareketle kim tarafından kaleme alınmış olacağı hakkında fikir yürütebilmektedir. Üstelik aynı şey sadece şiire özgü olmayıp resim, müzik, hat sanatı gibi sanat dalları için de geçerlidir. Nitekim musikide bir bestenin daha ara nağmesi çalınırken veya saz eserindeki makam geçkilerinden musiki erbabının eserin bestekârını tahmin ettiği vakidir. Yahut eser icracılarının Şerif Muhiddin Targan, Yorgo Bacanos gibi tavrı sahibi bestekârları örnek olarak icrada buldukları bilinmektedir. Bunlar hep sanatçının üslup sahibi olmasıyla alakalıdır. *"Üslup; 'tarz', 'tavır', 'edâ', 'söyleyiş', 'dil ve ifade', 'kişinin veya bir grubun ifade özelliği', 'bir edebî türün söyleniş hususiyeti', 'kelimeleri kullanış', 'bir edebî eserin dil ve ifade yönüyle incelenmesi'... gibi karşılıklarla tanıtılmış ama her terim gibi, tanımlanması için bazı sınırlara ve o sınırlar içinde bir kısım yorumlara tâbi tutulmuş bir kavramdır. Üslup kelimesinin tanımında, şiir ve sanat kavramlarının tanımlarında yaşanan zorlukların aynısı yaşanır."*<sup>360</sup> Dolayısıyla üslup teriminin de edebiyatımızdaki diğer ıstılahlar gibi sınırları tam olarak çizilememiş; kimi zaman muhteva, kimi zaman söyleyiş, kimi zaman sanatçının şahsi duyuş ve düşünüş tarzı ve kimi zaman da kendine özgü bir işleyiş tarzı olan dil içinde ayrı bir dil olarak değerlendirilmiştir. Ahmet Çoban bu bahisle ilgili çalışmasında -efradını cami aghyarını

<sup>358</sup> Cem Dilçin, "Divan Şiirine Stilistik Yaklaşım", İstanbul Kültür Üniversitesi, **Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi**, (27-28 Ağustos 2007, İstanbul), İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, C.2., İstanbul 2009, s.125.

<sup>359</sup> Tâhir-ül Mevlevî, **Edebiyat Lügati**, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.178.

<sup>360</sup> Mehmet Önal, "Edebî Dil ve Üslup", **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 36, Erzurum 2008, s.32.

mâni bir tanım yapmanın mümkün olmadığını belirtmekle birlikte- üslup için şöyle uzun bir tanım yapar: “*Üslûp; belli bir görüş, duyuş ve birikime sahip olan sanatçının hayatı boyunca edindiği tecrübe ve tavırlarla seçtiği konuyu, biçim ve içeriğin belirlediği vasıta ve yöntemler kullanarak kendisine has bir biçimde ördüğü kelimelerle anlatmasından doğan bir edebî değer unsuru ve ölçüsüdür. Yani sanatçının eserinde gizlenen kişiliğinin; dil, biçim ve içerik arasındaki karşılıklı ilişkiler şeklinde, bir devrin belli bir sanat çevresine odaklanan akımlar yardımıyla yansıtan ifade unsurlarının biçimlenmesinde açığa çıkmasıdır. Bir bakıma sanatçının yaşama üslûbundan kaynaklanan ve duygusal etkiler uyandırarak insana zevk veren ibdâ’ gücünün, tür ve şeklin imkânlarıyla sunulması; bu sunuluşun görülmesi, gösterilmesi biçimidir. Kısacası, sanatçı yanında eseri ne ise eser yanında üslûp odur.*”<sup>361</sup>

Son derece karmaşık bir hususiyet arz eden üslûp, sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterir. Hatta aynı sanatçının farklı zamanlarda vücuda getirdiği eserlerin üsluplarının da birbirinden farklı olabildiği bilinmektedir. Zaman, mekân, sanatçının ruh hali, yaşı, cinsiyeti, eserin konusu ve türü üslubu etkileyen faktörlerdir. Bu pek çok faktör arasında konunun üsluba tesiri noktasında klasik Türk şiirindeki kaside, gazel, kıt’a, şarkı gibi biçimlerin üsluplarının farklı farklı olması buna örnek gösterilebilir. Hatta bir divan şairinin kasidedeki üslubu ile gazeldeki üslubu büyük farklılıklar gösterebilmektedir ve bundan ötürü divanların kaside, gazel, kıt’a ve musammatlardaki üsluplarının ayrı ayrı değerlendirilmesinde yarar vardır. Tabii burada şairi belli bir tarzda şiir yazmaya yönelten -hatta zorlayan- klasik Türk şiiri gibi köklü sanat geleneklerini de göz ardı etmemek gerekir. Çünkü geleneksel metinlerde veya eski dönem metinlerinde sanatçılar üstün bir sanat meziyetine sahip olmakla birlikte çağdaş edebî metinlerde olduğu gibi serbest ve şahsi olamamaktaydı. Onları geleneğin sınır koyucu kuralları çepeçevre sardığından çağdaş yazarlarda olduğu kadar özgür değillerdi.<sup>362</sup> Ve beslendikleri/etkisinde kaldıkları kaynaklar hakim gelenek, din ve antikite idi.

Üslup, muhtevanın veya mananın bir gölgesi gibi eseri takip ettiğinden ilk bakışta yüzeysel yapıda hemen fark edilmeyebilir. Çünkü edebî metnin muhatabı olan okur (alımlayıcı) ilk bakışta metnin nasıl söylendiğine değil ne söylediğine bakar. Bu

<sup>361</sup> Ahmet Çoban, **Edebiyatta Üslûp Üzerine -Sözün Tadını Dilde Duymak-**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, S.16.

<sup>362</sup> Bu ifade, çağdaş yazarların her türlü kural ve gelenekten tamamen azade olduğu şeklinde algılanmamalıdır. Elbette ki çağdaş yazarın da kaygısını çektiği, kendisini sorumlu hissettiği bir gelenek vardır. Ancak çağdaş şair, örneğin divan şairlerinde olduğu gibi klişe yapıya, geleneksel konulara, nazım şekillerine, mecaz ve metaforlara uymak gibi kayıtlarla mukayyet değildir.

bakımdan ondaki orijinal söyleyişi, kendine has yönü yakalayabilmek için edebî eserin şekil ve muhteva ile olan ilgisini kurmak, bu iki unsurun imtizacından doğan ahengi tespit etmek gerekir. Mehmet Kaplan: “*Şiirde duygu ve düşünce; dil, şekil ve üslup vasıtasıyla tesirli bir hale gelir. Fenomenolojik bakımdan da bize ilk çarpan tabaka, şiirin dili ve şeklidir. Bundan dolayı tahlilde onlardan hareket ederek muhtevaya gitmek daha doğrudur.*”<sup>363</sup> der.

Edebî eserin verdiği estetik hazzı, konunun işlenişini yani üslubu değerlendirebilmek için bütün dünya edebiyatlarında üslup incelemelerine hususi bir önem verilmiştir. Batı dünyasındaki stilistik, dilbilimsel çalışmalar ile bizdeki belagat ve fesahat gibi ilimler kelam ile mana arasındaki münasebeti etraflıca işleme gayreti içerisinde olmuştur daima. Bir sanatçının üslubunun tam olarak belirlenebilmesi için, onun kendine has yönünün, orijinalitesinin ortaya konulması gerekir. Bu ise aslında başlı başına bir çalışmayı zorunlu kılar. Zira bunun için sanatçının hem kendi dönemi ve hem de kendisinden önceki dönemlerle mukayesesinin yapılması icap eder. Böyle mukayeseli bir çalışma yapmak ise ciddi bir zaman, büyük bir sanat birikimi ve biraz da belirli bir sanat duygusu taşıma veya başkalarının hislerine nüfuz etme<sup>364</sup> kabiliyetine sahip olmayı gerektirir. Üslup bilim/stilistik araştırmacısı Leo Spitzer’in hocası Meyer Lübke böyle bir kabiliyete sahip olmadığından üslup tahlilini başkalarına bıraktığını söylerken -tevazu göstermekle birlikte- aslında bu tür bir incelemenin güçlüklerine işaret eder.<sup>365</sup>

Konusu ve sınırları büyük ölçüde belirli olan klasik Türk şiirinde şairler, bazı şahsi tasarruflarıyla geleneğin hâkim sesinin yanında kendi seslerini de duyururlar. Kimi alçak kimi yüksek tondan çıkan bu seslerde şairin üslubu gizlidir. Bu durumda A şairinin B şairinden farkı gelenek tarafından belirlenmiş bu içeriğin dil ile ifadesinde ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar mevcut içerik, kullanılacak dil malzemesinin, kelimelerin seçiminde etkili olsa da her şair kendi sanat anlayışı nispetinde bir söyleyişi tercih eder. Bir başka deyişle her şairin kendine özgü bir ifade tarzı, üslubu vardır.

<sup>363</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1, Tanzimattan Cumhuriyet’e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s.13-14.

<sup>364</sup> Belirli bir sanat duygusu taşıma veya başkalarının hislerine nüfuz etme sözlerinden, his veya niyet okuma gibi bir mana çıkarılmamalıdır. Bu ifadeyle kastedilen, bir sanat eserini tetkik eden eleştirmen veya sanat araştırmacısının sanatçıyla ortak bir noktada (sanat ekseninde) buluşabilmesi, aynı estetik algıya sahip olmasıdır.

<sup>365</sup> Leo Spitzer, “Üslûb Tedkikleri ve Muhtelif Memleketler”, *İ. Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.13, 1964, s.151-164.

Bu bölümde Nedim'in üslup incelemesi yapılmayıp -yukarıda zikredilen gerekçelerden ötürü bu hem iddialı olur ve hem de müstakil bir çalışmayı gerektirir-onun üslubuna dair birtakım temel hususiyetler üzerinde durmaya gayret edilecektir.

#### 4.1. Söz Varlığı

Şiirin temelinde söz olduğu ve en önemli gereçleri kelimeler ve cümleler olduğu için bu şiiri anlamaya “dil”den başlamak gerekir. Çünkü her sanat dalının kendine mahsus bazı gereçleri vardır. Nasıl ki bir ressam sanatını icra edebilmek için boya ve fırçaya; heykeltıraş taş veya mermer malzemeye, bestekâr notalara ihtiyaç duyarsa şair de eserini vücuda getirebilmek için sözcüklere ve bir dile ihtiyaç duyar. Dolayısıyla bir şairin şiirlerinin anlaşılmasında anahtar vazifesi gören şey şairin seçtiği sözcükler, kurduğu cümleler ve genel manada kullandığı dildir. Bu bakımdan bir sanatçının söz varlığını tespit edebilmek için edebî eseri oluşturan söz hazinesinin, kelime kadrosunun, vokabülerinin bir dökümünü yapmak gerekir.

Pek çok kaynak Nedim'in kullandığı dilin tekellüfsüz olduğunu belirtir. Nevzat Yesirgil ondaki bu hususiyeti “divan edebiyatı içerisinde dikkate değer bir davranış” olarak görür: “*Şiirlerinin Arap ve Fars kelime ve dil kurallariyle yüklü bir hale gelmesinden elden geldiğince kaçınmış, özellikle şarkılarında sade, açık külfetsiz bir dil kullanmaya çalışmıştır; gazellerinde, hattâ kasidelerinde bile konuşma diline yakın sayılabilecek mısralar çoktur. Bir gazelinde (bk. Gazeller, 5)<sup>366</sup> Fars dilinin kurallariyle yapılmış bir tek sıfat takımı (âteş-i sūzan) ve halk ağzında yaşamıyan yalnız iki yabancı sözcük (mukassî, derûn) kullanması Divan edebiyatı içinde dikkate değer bir davranıştır.*”<sup>367</sup>

##### 4.1.1. Konuşma Dili

Nedim'in divanı gözden geçirildiğinde dil ve ifade açısından dikkati çeken noktalar konuşma diline ait hususiyetlerin (günlük konuşma dili, atasözü ve deyimler, halk tabirleri) şiirde çokça kullanılmasıdır. Bu yalnızca Nedim'e özgü bir hususiyet değildir; ancak belki içerisinde yetiştiği yüzyılın da etkisiyle diğer şairlere oranla daha belirgindir denilebilir.

<sup>366</sup> Nevzat Yesirgil bununla, Nedim'in:

Bir söz dedi cânan ki kerâmet var içinde  
Dün geceye dâir bir işâret var içinde (G.145/1)

matlı “içinde” redifli gazelini kastediyor.

<sup>367</sup> Nevzat Yesirgil, **Nedim, Hayatı-Sanatı-Şiirleri**, Varlık Yayınevi, İstanbul 1969, s.6.

O, Sultan III. Ahmed'in geçirdiği hastalık neticesinde yeniden sağlığına kavuşması üzerine yazdığı "terkîb-bend"de zaman zaman konuşma diline yakın cümleler kullanır. Mesela:

Aman şevketlü hünkârım bu gamla biz neler çekdik (M.1/I)  
derken âdeta sultanla sohbet eder gibidir. Nedim'in, bu şiirin geleneksel yapısının kimi zaman dışına çıktığı belirtilmişti. Örneğin gelenekte bir sultanın iyileşmesi gibi konuları şairler çoğunlukla kaside nazım şekliyle dile getirirken Nedim bunu terkîb-bend ile gerçekleştirmiştir. XVIII. yüzyıla geldiğinde tematik şekillerin bir bakıma kırıldığını söyleyen M. Kayahan Özgül: "*nazım şeklinin tematik tercihler ile belirlenemeyeceği anlayışı belirterek şairlerin 'her biri bir râha' gider olmuştur. Meselâ, Nedim, pek sevgili hâmîsi Damad İbrahim Paşa için kaleme aldığı medhiyelerinin birini -gelenekte örneği görülmedik biçimde- tardiye olarak tasarlar.*"<sup>368</sup>der.

Yine, sultana sunulan şiirlerin dili -sunulan makamın yüceliğinden ve azametinden ötürü- çoğunlukla ağdalı bir dil iken yukarıdaki mısırada görüldüğü üzere Nedim bu hususta daha serbest davranmıştır. Elbetteki manzumenin tamamı bu şekilde sade değildir; ancak gelenekte olduğu gibi ağdalı da değildir. Terkîb-bend'in II. bendinde

İlahî sana hamd olsun **yine bu günleri gördük**

derken veya IV. bentte

**Huda eksikliğin göstermesin** hurşîd-i enversin

derken de aynı ifade tarzı göze çarpar. Murabbalarında bu hususiyet daha belirgindir.

Anda idi dünkü gün hemşîre-i sa'd-ahterin  
Sen de gel gâhîce hâlî kalmasın cânâ yerin  
**Suç benim olsun beni döğsün duyarsa mâderin**  
Oldu Sa'd-âbâd şimdi sevdiğim dağ üstü bâğ (M.21/IV)

\*\*\*

İşte hûn oldu dilim gamze-i 'ayyâşın için  
İşte hançerlere düşdüm senin ol kaşın için  
**Pek recâ ederim unutma güzel başın için**  
**Gel benim kaşı hilâlim bize bir ıyd edelim** (M.24/II)

\*\*\*

Bezmimiz rûyun ile reşk-i gülistân olsun  
Handelerle leb-i la'lin şeker-feşân olsun  
**İ'tizâr etme Nedîmâ sana kurbân olsun**  
**Gel benim kaşı hilâlim bize bir ıyd edelim** (M.24/V)

<sup>368</sup> M. Kayahan Özgül, *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle, -Modern Türk Şiirine Doğru-*, Hece Yayınları, Ankara 2006, s.207.

Bir diğerk örnek:

Yetmez mi sana bister ü bâlîn kucağım  
**Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağın**  
 Ateşlik eder sana bu sînemdeki dâğım  
**Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım**

**Sen böyle soğuk yerde niçün yatar uyursun**  
**Bi'llahi döğerk dur hele dâyen seni görsün**  
**Dahî küçücüksün yalnız yatma üşürsün**  
**Serd oldu havâ çıkma koyundan kuzucağım (M.26/I-II)**  
 \*\*\*

**Sen demişsin kim** kimin derdiyle giryandır Nedîm  
 Hep mürüvetsiz senin derdinle giryân oldu hep (G.9/8)

*(Sen demişsin ki, Nedim kimin derdiyle ağlayıp sızlamaktadır. [Merhametsiz sevgilim] pek iyi bilirsin ki senin derdinledir.)*

Mana itibarıyla zavallı âşıkın hâlini anlatan bu beyit, söyleyiş açısından önemlidir. Âdeta konuşurcasına söylenmiş beyitte âşıkın veya şairin kendi gönlüyle diyalogu söz konusudur. Şairin kendi durumunu, hâlini fark edişidir bu beyit. Konuşma diline ait bir söz kalıbı diyebileceğimiz bu yapıya şairin başka beyitlerinde de rastlarız:

**Sen demişsin kim** kimin hayrânıdır bilmem Nedîm  
 Nâzenînim pek bilirsin kim senin hayrânınam (G.90/6)

*(Sen demişsin ki, Nedim kimin hayranıdır bilmiyorum. [Nazlı sevgilim] pek iyi bilirsin ki senin hayranınım.)*

Nedim'de bu tür ifade tekrarlarına rastlamak mümkündür. Yalnızca ifade düzeyinde kalmaz bu tekrarlar. Birinci ve ikinci mısradaki kelime düzeyinde tekrarlanan “kim, kimin” sözcükleri ile yine her iki mısradaki ses düzeyinde tekrar edilen “n, m” seslerinin beytin ahengine katkısı büyüktür. Ayrıca her iki beyitte de şairin mahlası hem birinci mısranın sonunda ve hem de ikinci mısranın başında anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Aşağıdaki örneklerde de aynı kullanım vardır.

**Bize geldikde** inkâr eyleme ıkrârını zâlim  
**Demişsin yok demezdim** bâde-i şîrin-güvâr olsa (G.117/4)

*(Zâlim sevgili! Demişsin ki eğer olsa, hoş içimli şaraba yok demezdim; bize gelince söylemiş olduğun sözü inkâr etme.)*

Birinci mısradaki “bize geldikde” (bize gelince) ifadesi ile ikinci mısradaki “demişsin” ifadesi günlük konuşma diline ait kalıp sözlerdendir. Hatta yukarıdaki beyitlerde ve bu beytin ikinci mısrasındaki “demişsin” ifadesi halk arasında bir

başkasını çekiştirmek veya birisine sitemde bulunmak için kullanılan sözlere dendir. Nedim bu gibi konuşma diline ait lafızlara şiiriyet kazandırabilmiştir; bu belki de onun ifade tarzının en önemli özelliklerindendir. Bir murabbasında aynı hususiyete rastlanır:

Bugün bir mahrem-i esrâr yâr-ı nükte-pîrâdan  
**İşitdim** kim sayup ‘uşşâkını ey şûh-ı simin-ten  
 Nedîm-i zâra benzer ‘âşıkım yokdur **demişsin** sen  
**Efendim işte vardır** ben esîrin ben giriftârın (M.29/V)

İkinci mısradaki “işitdim”, üçüncü mısradaki “demişsin” ve son mısradaki “efendim işte vardır” ifadeleri ondaki külfetsiz söyleyişin örnekleridir. Bu şarkıda geçen ve konuşma diline ait bir kullanım olan “işitdim” (duydum ki) sözüne de pek çok yerde rastlanır:

Can-fezâ turra-i hûban gibi zülf-i sünbül  
 Dil-güşâ nazm-ı Nedîmâ gibi ruhsâre-i gül  
 Dün gülistanda **işitdim ki der** idi bülbül  
 Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (M.41/V)

**İşitdim** dür sadeft pîrâhenin çâk eyleyüp çıkmış  
**Meger** ol dil-ber-i sîmin-beden deryâya girmiştir (G.30/2)

(İncinin, sadeften gömleğini yırtarak [denizden] çıktığını işittim; galiba o gümüş bedenli sevgili denize girmiştir.)

Billur bedenli sevgilinin denize girdiğini gören inci, onun vücudunun güzelliği, letafeti karşısında kıskançlığından ötürü sadeften gömleğini parça parça ederek dışarı çıkmıştır. İncinin kıskançlığı sevgilinin vücudu kadar parlak ve gösterişli olamayışındandır. İlk mısradaki “işittim” ve ikinci mısradaki “galiba” sözleri konuşma tarzını güzel bir biçimde yansıtmaktadır. Ayrıca ilk mısranın sonundaki “çıkmış” ve ikinci mısranın sonundaki “girmiştir” ifadeleri manayı zıtlık ilişkisi bağlamında güçlendirmektedir. Diğer bir beyit:

Nedîm-i zârı bir kâfir esîr etmiş **işitmişdim**  
 Sen ol cellâd-ı dîn düşmen-i îman mısın kâfir (G.41/8)

(Zavallı Nedim’i bir kâfirin esir ettiğini duymuştum. O din cellâdı, iman düşmanı [yoksa] sen misin kâfir?)

**Gûş kıldım** kim bu gün ey dil-rübâ-yı gonca-leb  
 Bir dirah altında sen etmedesin zevk u tarab  
 Sıklet olmazsa eğer **bir iki sa‘atcik** ‘aceb  
**Biz de varsak mı efendim** yanınız tenhâ mıdır



(*Ey gonca dudaklı gönül alıcı [sevgili]! İşittim ki bugün bir ağaç altında sen zevk ve neşe etmekte. Eğer sıkıntı vermezsek [rahatsız etmezsek] bir iki saat kadar biz de yanınıza gelsek yanınız boş mudur[müsait misiniz]?)*

Şiirdeki pek çok ifade, görüldüğü üzere gündelik konuşmadaki gibi külfetsizdir. “gûş kılmak” “sıklet olmazsa” gibi kelimeler her ne kadar Türkçe olmasa da bu kelimelerin mana yönünden delalet ettikleri kullanımlar tedavüdedir. Son mısradaki dikkatimizi çeken diğer bir husus ise şairin 1. tekil şahıs yerine 1. çoğul şahıs zamirini kullanmasıdır. Bu esasen şairin yine bir söyleyiş özelliğidir. Bazen yukarıda görüldüğü gibi 1. çoğul kişi zamiri kullanırken bazen de kendisini üçüncü bir kişi gibi sunar veya tecrit eder.

Bir sen ü bir ben ü bir mutrıb-ı pâkîze-edâ  
İzân olursa eğer bir de Nedîm-i şeydâ  
Gayrı yârânı bu günlük edüp ey şûh fedâ  
Gidelim serv-i revânım yürü Sa’d-âbâda (M.40/V)

(*Ey şûh sevgili! Bir sen, bir ben, güzel sesli çalgıcı, bir de eğer izin olursa çılgın Nedim. Dostları bugün bırakıp [ekip] yürü servi boylu sevgilim Sadâbâd’a gidelim.*)

Nedim’in şiir dilindeki en büyük başarısı külfetsiz söyleyiş ile edadaki tabiliği buluşturmuş olmasıdır. Ancak kullandığı dil kadar vezin ve kafiye tekniğindeki başarısı da bunda büyük rol oynar. Klasik şiirin kuruluş aşamasında aruz kusuru olarak bilinen zihaf, imale, med gibi kusurlar XV. yüzyılın önemli isimlerinde de (Necâtî, Zâtî) görülmektedir. Bu kusurlar Gelibolulu Âli gibi zamanın tezkire yazarları ve tarihçilerinin gözünden kaçmamıştır. Yüzyıllar içerisinde şiirin tekâmülüne bağlı olarak, tedrici surette azalmaya başlayan bu kusurlar Nâbî ve Nef’î gibi şairlerden geçerek Nedim’e gelindiğinde külfetsiz söyleyişteki kemal karşısında zeval bulmuştur. Nedim’in aruzu kullanmadaki başarısı da kuşkusuz bunda büyük rol oynar. “*Onda vezinle istediği gibi oynayan eşsiz bir sanatkâr kabiliyeti vardır. O, vezne sözün her kalıbına kolayca girebilen bir elâstikiyet, bir yumuşaklık vermiş, aruzun bütünlüğünü kırarak onu istediği gibi eğmiş bükmüştür. Nedim üstün sanat sezisi sayesinde bize veznin sesini duyurmaz.*”<sup>369</sup> Nedim, kafiye kullanmada da Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eski şairlerden hayran olduğu iki isimden biridir: “*Eskilerden iki şairin kafiye kullanımına hayranım: Nef’î ile Nedim. En modern teknikle işletilen bir maden ocağı*

<sup>369</sup> Hasibe Mazıoğlu, *Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.111.

*gibi, belli bir ses kıymetinin etrafında lisan haznesini sonuna kadar yoklamasını biliyorlar. Mısra, beyit, kıt'a, ellerinde plâstik bir madde gibi yoğruluyor, imkânsız dönüşler yapıyor. İkisi de baştan başa ses ve edadır.*"<sup>370</sup>

Sadrazam İbrahim Paşa Nedim'i, kütüphanesinin hafız-ı kütüblüğüne tayin etmiş, Nedim ise sadrazamın bu teveccühüne teşekkür mahiyetinde bir kaside yazarak mukabelede bulunmuştur. Nedim bu kasidede de niyetini açık yüreklilikle ve sadrazamla konuşurcasına dile getirir:

**Allah bilir ki** etmiş idim hâk-i pâyine  
Bir iki def'a arz-ı merâm etme niyetin

*(Allah biliyor ya bir iki defa ayağının toprağına [huzuruna] meramımı arz etmeye niyet etmiştim)*

Lâkin yine te'eddüb ederdim ki **denmeye**  
**Küstâh imiş Nedîm ki artırdı sıkletin** (k.1/10-11)

*(Ancak "Nedim de pek küstahmış sıkıntı vermeye başladı" denilmesin diye yine edep duyuyordum [meramımı arz etmekten vazgeçiyordum])*

Konuşma dilinden gelen ve onda doğal bir söyleyişi temin eden hususlardan biri de hitaplarıdır. "**Efendi(m), beğ(im), sultan(ım), gül(üm)...**" tarzındaki hitaplar dikkati çeken diğer bir ifade hususiyetidir. Şair, Sultan III. Ahmed ve Sadrazam İbrahim Paşa'nın övgüsünde yazdığı "Şitâiyye"deki mübalağalı kış tasvirlerinde görüldüğü üzere tasvirde de oldukça başarılıdır.<sup>371</sup>

Başında kar saçağı sarık arkada sâde  
Nice gezer bu soğuklarda bilmezem ar'ar (K.13/2)

*(Ardıç, başında kar saçağından sarık, sırtında nakışsız bir elbise ile bu soğuklarda daha ne kadar gezer bilmiyorum)*

Üstüne kar yağmış olan ardıç ağacı, başına kar saçağından bir sarık, sırtına da gösterişsiz aba giymiş bir dervişe (şeyhe) teşbih edilmiştir. Osmanlı'da sarık, kişinin sosyal hayattaki mevkiisini gösteren en önemli işaretlerden olup, sarılış şekline ve rengine göre kişinin mesleği ve rütbesine işaret etmekteydi. "*Ulemâ, pâdişahlar, vezirler ve sair devlet memurları, türlü şekillerde dâima beyaz dülbend sarık sarmışlardır; muhtelif tarikat şeyhleri tâc yahud sikke adını taşıyan külâhlarına beyaz dülbend, kırmızı, siyah, yeşil ve kara dülbend sarıklar sarmış ve değişen renkler ve sarıkların sarılış tarzı tarikatların alâmeti fârikaları olmuştur. Halk ve asker ise*

<sup>370</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s.176.

<sup>371</sup> Nedim'in tasvir etmedeki mahareti, ileride müstakil bir başlık altında ele alınacaktır.

*serpuşlarına beyaz dülbend, ağabani ve şal sarmışlardır.*"<sup>372</sup> Beyitte kar saçağı sarık ile kastedilen beyaz tülbent sarmış bir şeyh olmalıdır. Mehmed Kaplan ise: "*Şehirli için kıyafet o kadar ehemmiyetlidir ki, onun tabiata bakış tarzını dahi tâyin eder. Diğer divan şâirleri gibi Nedim, tabiatı beşerileştirir. Ağaçları insan şeklinde görür.*"<sup>373</sup> diyerek bu beyitte üzerine kar yağmış ağacın kılık ve kıyafetleriyle bir şehirliye benzetildiğini belirtir.

Şitânın etdiği bîdâdı mülk-i gülşende  
**Efendi binde birin söylesem dolar defter** (K.13/3)

(*Efendi! Gül bahçesi ülkesine kışın ettiği zulmün binde birini söylesem defter dolar.*)

**Uçar**<sup>374</sup> soğukdan efendi semender âteşde  
Bir iki gün dahi böyle eserse bu sarsar (K.13/7)

(*Efendi kasırga bir iki gün daha böyle eserse semender dahi ateşte durmaz kaçır/ölür.*)

Nedim kışın ne denli şiddetli geçtiğini tasvir etmek için iğrak derecesinde mübalağa yapmıştır.

Destide duhter-i rez destde duht-ı merdüm  
Kime el verdi felek böyle **beğim** dünyâda (G.129/3)

(*Testide şarap, elinde [yanında] sevgili, felek bu dünyada kime böyle imkân sundu beyim!*)

Bilsen **beğim** ederdi seni eşk bî-karâr  
Şimdi Nedîmin öylece bir mâcerâsı var (G.25/6)

(*Beyim, Nedim'in şimdi öyle bir macerası var ki onu bilsen gözyaşı [selin] seni yerinde durduramaz, kararsız kılardı.*)

Fırka-i erbâb-ı dilden zümre-i zühhâda dek  
Hep esîrindir **beğim** hatta dil-i nâ-şâda dek (G.60/1)

(*Beyim! Gönül erbabından kaba sofulara hatta gamlı gönlüme kadar hepsi senin esirindir.*)

Mû-be-mû dikkatler etdim kıl kadar fark etmedim  
Kaşların bi'llah **beğim** düşündeki semmûrdan (G.107/5)

<sup>372</sup> Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1969, s.202-203.

<sup>373</sup> Mehmed Kaplan, "Nedim'in Şiirlerinde Mimârî, Eşya ve Kıyafet", **İstanbul Enstitüsü Dergisi III**, İstanbul Matbaası, İstanbul 1957, s.55.

<sup>374</sup> Abdülbaki Gölpınarlı ve Muhsin Macit neşrinde "uçar" şeklinde geçen bu kelime Halil Nihad Boztepe'de "donar" şeklinde geçmektedir. bk. **Nedim Divanı**, (haz. Halil Nihad Boztepe), İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s.41

*(İnceden inceye [son derece] dikkatler ettim ancak kıl kadar fark etmedim; Allah için söyle beyim! Kaşların sırtındaki samur kürkünden mi?)*

Şairler de diğer insanlar gibi bir toplum içerisinde yaşarlar; ancak diğer insanlara oranla daha iyi birer gözlemcidirler ve önemli çıkarımlarda bulunurlar. Bu gözlem ve çıkarımlarda ise çoğu zaman bir devrin hayat görüşü, dünya algısı, belirli kavramlara bakış açısı gizlidir. Nedim gazelinin bir beytinde zamanı için geçer akçenin bey ya da beyzade olmak değil; Frenk altınına sahip olmak gerektiğini şu şekilde dile getirir:

Zer-i efrenci gerek sayde büt-i efrenci  
Kim eder anı meger beğ ola ya beğ-zâde (G.129/4)

*(Frenk güzelini avlamak için [onun gönlünü kazanabilmek için] Frenk altını gerekir. [Frenk altını olmayınca] ister bey ister beyzade olsun onu kim ne yapar?)*

Şair bu beyitte yaşadığı devirde kıymeti olan şeyin para gücü olduğunu, asaletin, soylu olmanın pek de ehemmiyetinin olmadığını bu şekilde dile getirmiştir.

Ehl-i keyfin birisi der ki behey **sultânım**  
Aydın ay bellü hesâb olmadı şa'bân tamâm (K.10/8)

*(Keyif ehlinin birisi der ki: Behey sultanım, ay [henüz] aydın, hesap belli daha Şaban [ayı] tamam olmadı.)*

Burada Ramazan ayının tespiti ile ilgili bir mazmun söz konusudur. Eskiler hem Ramazan ayının başlangıcını hem de bayram gününü hilalin görünüp görünmediğine bakarak tespit ederlerdi. Ramazan ayının başlayabilmesi için Şaban ayının tamamlanması yani bitmesi gerekir. Oysa ay dolunay, yani henüz hilal şeklini almamış. Bu nedenle de Ramazan ayı henüz başlamamıştır. Dolayısıyla “aydın ay” ifadesi ayın parlak oluşuna yani dolunay konumunda oluşuna işaret eder. Bu karışıklık, zamanı tayin etme noktasında, günümüz teknolojik imkânlarının olmadığı, bundan ötürü geleneksel yöntemlerin kullanıldığı eski dönemlerde, kamerî ayların bazen 29 bazen de 30 çekmesinden ve havanın bulutlu olması vs. gibi nedenlerden ötürü Ramazan’ın ilk günü ayın çıplak gözle görülememesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Nedim’in Ramazaniyye’sinde Ramazan’ın ilk günü henüz kesinleşmediğinden, hilal aniden görününce imamın yatağından kalkarak teravihe kıyam edişinin tasviri gayet güzeldir:

Bağteten sâbit olup gurre firâşında imâm  
Hâb için yatmış iken etdi terâvîhe kıyâm (K.10/1)

*(Ramazan’ın ilk günü aniden kesinleşince, uyumak için yatağına yatmış olan imam teravîh namazına kalktı.)*

Bir önceki beyte dönecek olursak ayrıca Ramazan ayının gelmesinden pek de hoşnut kalmayan bir keyif ehlinin söylediği aydın ay sözü “gözün aydın” manasında hayırlı bir haber verme anlamını da ihsas ettirmektedir.

Dün dil-i zâr ile sohbet ederek gitmişsin  
Va‘de-i lûtfu kasemler ile berkitmişsin  
Deheninden bize bir bûse mi va‘detmişsin  
Bizde bir böyle ağız müjdesi var **sultânım** (M.23/II)

*(Dün, inleyen gönül ile sohbet edip gitmişsin. Lütuf vaadini [âşıkına lütufta bulunacağına dair sözlerini] yemin ederek sağlamlamışsın. Bize dudağından bir öpücük mü vaat etmişsin? Bizde böyle bir ağız müjdesi var sultanım!)*

Beyitte geçen “ağız müjdesi” tabiri hakkında Hasibe Mazıoğlu şunları söyler: “Ağız müjdesi birisinin ağzından verilmiş müjde, öpücük yerinde mecazlı kullanılmıştır.”<sup>375</sup>

Sâkiyâ meclise gel cismime gelsin cânım  
Ahdler tevbeler ol sâgara kurbân olsun  
Ayağın sakınarak basma aman **sultânım**  
Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun (M.35/I)

*(Ey saki! Meclise gel ki canım cismime [yerine] gelsin. Yeminler, tövbeler o kadehe kurban olsun. Ayağını sakınarak basma aman sultanım; dökülen şarap, kırılan rintlerin içki şişesi olsun.)*

Rint bir eda ile söylenmiş bu musammatta yeminler/tövbeler ile kastedilen içki tövbesidir. Klasik Türk şiirinde çok işlenen bu husus, âşıkların bir daha içki içmemeye tövbe etmişken, baharın gelişi ve işret meclislerinin yeniden kurularak mecliste kadehlerin döndürülmesiyle, dayanamayarak içki tövbelerini bozmasıdır ki buna “tevbe-i şikest” denir. Şair bu şiiriyle güçlü bir işret meclisi tasviri yapmaktadır. Şiirin birkaç asır sonra dahi hafızalarda bedii bir zevk uyandırması manadaki incelik, edadaki rintlikte ve akıcı söyleyiştedir.

Yok mu bir lûtfun Nedîm-i zârına ‘ıyd üstüdür  
Defter-i hicrânı **sultânım** hesâb etmez misin (G.73/6)

*(Zavallı Nedim’e bir lutfun yok mu bak bayram üstüdür. Sultanım ayrılık defterini hesap etmez misin?)*

Şair bayramın yüzü suyu için dahi olsa sevgiliden ayrılık defterinin hesabını yaparak (ayrı geçen günleri hesaplayarak) bir lütufta bulunmasını istiyor. Âşık için vuslat lûtfun ta kendisidir.

<sup>375</sup> Hasibe Mazıoğlu, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s.199.

**Gülüm** şöyle **gülüm** böyle demektir yâre mu'tâdim  
Seni ey gül sever cânım ki cânâna hitâbımsın (K.19/6)

(*Sevgiliye gülüm şöyle, gülüm böyle demek âdetim olmuştur. Ey gül, sen sevgiliye hitabım olduğun için seni severim.*)

Açılırsın **güzelim** sen dahı sabr eyle hele  
Şimdicek şerm gidüp meclise peymâne gelir (K.16/6)

(*Güzelim! Şimdi meclise kadeh gelip utanman gidince [içkinin tesiriyle utanman geçince] sen de açılırsın, biraz sabret.*)

Mehmed Çavuşoğlu, Nedim'in beytindeki eda güzelliğiyle ilgili olarak şöyle der: “Sevgilisiyle, padişahla, veziriazamla konuşurken hep aynı eda var onda; içtenlik, kibar ve teklifsizlik; lâübaliliğe varmayan çelebi nezaketi. Neresinden ele alırsak alalım, şu beyit Nedim'den öncekilerde yoktur. Hitap ettiği utangaç bir güzeldir. Meclis yeni kurulmuş, her halde o güzel meclistikilerle ilk defa karşılaşmıştır. Nedim 'Mahcupluğundan dolayı sıkılma; şimdi şarap kadehi gelince senin çekingenliğinin de gider' diyor.”<sup>376</sup>

**Yiğit mi oldun a cânım nedir bu kırmızı şâl**  
Başında dün dahı bağılydı kırmızı çenber (K.13/22)

(*A canım yiğit mi oldun, bu kırmızı şal nedir? Daha dün başında kırmızı çenber bağıly idi.*)

“Nedim; delikanlı görünmeye, yaşı küçük olmasına rağmen yaşından büyük, yetişkin gibi davranmaya çalışan güzele alaycı bir dille takılmakta”dır.<sup>377</sup>

O tıfl-ı nâzı gördüm rûyuna hurşîd eser etmiş  
**Haberdâr olmamışdım sonra bildim n'eylemiş n'itmiş**  
**Meğer zâlim kaçup tenhâca Sa'd-âbâda dek gitmiş**  
Temâşâ eylemiş âlâyını şevketlü hünkârın (M.29/II)

(*O nazlı yavruyu gördüm; güneş, yanaklarına tesir etmiş [kızartmış]. Haberim olmamıştı, neler ettiğini sonradan öğrendim. Meğer zalim, [tek başına] gizlice kaçıp Sadâbâd'a gitmiş de heybetli sultanın alay merasimini seyretmiş.*)

Nedim Divanı'nda bu tarz konuşma dilinden gelen ifadelerin ve söyleyişlerin ön plana çıktığı daha pek çok beyite rastlamak mümkündür.

<sup>376</sup> Mehmed Çavuşoğlu, “Nedim'e Dair”, **Türk Dili Dergisi**, Haziran 1987, C. LIII, S.426, s.339.

<sup>377</sup> Mine Mengi, “Divan Şiirindeki Yergi Amaçlı Söz Sanatları”, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.84.

#### 4.1.2. Atasözleri ve Deyimler<sup>378</sup>

Atasözleri ve deyimler, bir dilin söz varlığını oluşturan en önemli unsurlardan olup hiç şüphesiz, o dili konuşan toplumun ortak yaşayış, inanış ve kültürünü yansıtır. Bu sözler, toplumların uzun süren gözlem, deneyim ve yaşantılarına dayandığından ait oldukları toplumun yaşama biçiminden düşünce yapısına, değer yargılarından ahlak anlayışına varıncaya kadar çok değişik konuları içerirler. Bu nedenle ait oldukları milletin bütün kültür ve değerler dünyasının özü mesabesinde olan kalıplaşmış sözlerdir. Türk atasözleri ve deyimlerinin izini en eski yazıtlarımız olan Göktürk Yazıtları'na kadar götürmek mümkündür. Daha sonrasında ise Yusuf Has Hacıp'in Kutadgu Bilig'inde, Edip Ahmed Yükneki'nin Atabetü'l-Hakayık'ında ve bunları derli toplu bir biçimde Kaşgarlı Mahmud'un Divanu Lügati't-Türk'ünde Türk atasözleri ve deyimlerine rastlanmaktadır. Klasik Türk şiiri Anadolu sahasında ise "şairlerinde atasözlerine ilk kez yer veren şairin, Safi mahlasıyla şiirler yazan, Yıldırım Beyezid'in veziri Kasım Paşa olduğu söylenir."<sup>379</sup> XV. yüzyılda Necati, Atayî, Sarıca Kemal; XVI. yüzyılda Zâtî, Hayâlî, Figânî, Nev'î, Taşlıcalı Yahya, XVII. yüzyılda Bosnalı Alaeddin Sabit'in atasözleri ve deyimlere diğer şairlere oranla şiirlerinde daha çok yer verdikleri görülür.

##### 4.1.2.1. Atasözleri

Nedim'in Divan'ı gözden geçirildiğinde atasözü bakımından çok fazla malzemeye rastlanmaz. Onun Divan'ında yer alan atasözlerinin kimisi –söz kalıbı olarak– günümüzdeki kullanımı ile aynıken kimisi de mana bakımından şiirde yer almıştır. Şiirlerinde geçen atasözlerinden tespit edebildiklerimiz şunlardır:

- **Bir gırtlak kırk boğumdur/Az söyle çok dinle:**

*Sözü az söyle ağır söyle Nedimâ ki sühan  
Zer gibi sayılı gevher gibi sencide gerek (G.57/6)*

- **Göze yasak olmaz:**

*Gel hele bir kerrecik seyret göze olmaz yasağ  
Oldu Sa'd-âbâd şimdi sevdiğim dağ üstü bâğ*

<sup>378</sup> Atasözleri ve deyimlerin tespitinde şu kaynaklardan istifade edilmiştir: Ömer Asım Aksoy, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.I-II**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988; İsmail Parlatır, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.I-II**, Yargı Yayınevi, Ankara 2008; **Türk Atasözleri ve Deyimleri C.I-II**, (haz. Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1971, **Yeni Tarama Sözlüğü**, (düz. Cem Dilçin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

<sup>379</sup> H. Dilek Batıslam, "Nedim'in Şiirlerindeki Atasözleri ve Deyimler", **Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, (Fuat Özdemir Anısı), Adana 1997, s.108.

Çâr-bâğ-ı Isfahânı eylemişdir dâğ dâğ  
Oldu Sa'd-âbâd şimdi sevdiğim dağ üstü bâğ (M.21/I)

- **Hamama giren terler:**

Bir soğuk yerdir ol bakılsa eger  
Lîk *hammâmveş giren terler* (m.2/4)

- **İnsanın çektiği dili belasıdır/İnsan ne çekerse dilinden çeker:**

*Dilimle uğradığım kayda ben* bu âlemde  
Ne bülbül uğradı ne tûti-i şeker-güftâr (K.7/20)

- **Kara haber tez duyulur:**

Güm etse şefkat-i hüsnü şükûh-ı nev-hatlar  
*Siyeh haberde belî işihâr olur peydâ* (G.4/4)

- **Kazaya rıza gerek:**

Baş eğmede ancak işimiz *tîğ-ı kazâya*  
*Teslîm-i rızâ* yâremize merhemimizdir (G.38/2)

Aynı manada bir başka beyit şöyledir:

Olacak oldu heman çâre ne şimden sonra  
*Edelim hükm-i kazâ destine teslîm-i zimâm* (K.10/10)

- **Meyveli ağacı taşlarlar:**

O bâğın her dırahtı mîve-dâr-ı izz ü devletdir  
*Atarlar taşı elbette dıraht-ı mîve-dâr üzre* (k.82/2)

#### 4.1.2.2. Deyimler

Nedim Divanı'nda deyimler önemli bir yer tutmaktadır. Bunların bazıları şiirsel yapı içerisinde vezin ve kafiyeden ötürü kelimelerin yerlerinin değiştirilmesi veya benzer kelimelerin birbirinin yerine kullanılması şeklinde karşımıza çıkarken bazıları da yapı ve anlam bakımından günümüz Türkçesinde (standart yazı ve konuşma dilinde) kullanılmayan deyimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında Arapça ve Farsçadan dilimize geçen veya bazı kelimeleri Arapça ve Farsça kelimelerle karşılanan deyimler de bulunmaktadır.

Burada, her deyimın geçtiği beytin verilmesine gerek duyulmayıp; -tespit edebildiğimiz kadarıyla- beyitlerde geçen deyimlerin alfabetik olarak sıralanmasına gayret edilmiştir. Tırnak içerisindeki ibare deyimın metinde nasıl geçtiğini, parantez içerisindeki ibare söz konusu deyimın günümüz yazı ve konuşma dilindeki şeklini ifade



etmekte olup, sonrasındaki ifadeler de deyimimin anlamını açıklamaktadır. Hangi deyimimin hangi şiir ve beyitte geçtiğini belirtmek için ise şiir ve beyit numarası gösterilmiştir.<sup>380</sup>

- “**âb-ı rûy sarfetmek**” (yüzsuyu dökmek): gururunu ayaklar altına alacak kadar çok yalvarmak. (k.30/9), (G.149/4).
- “**adını anmamak**” (adını ağzına almamak): sözünü dahi etmemek, zikretmemek, hatırlamamak. (G.129/8).
- “**ağzı açık kalmak**”: çok şaşırarak, şaşakalmak. (G.65/3).
- “**ağzını aramak**”: 1. konuşturarak düşüncesini öğrenmeye çalışmak. 2. öpmek. (M.13/V).
- “**âh u figân etmek**” (feryat/figan etmek): bağırarak ağlayıp inlemek. (N.7/1).
- “**âhı yetişmek**” (âhı tutmak): birinin ilenmeleri (bedduaları) gerçekleşmek. (G.164/4).
- “**akçe etmemek**” (para etmemek): 1. değeri pahasına satılmamak 2. etkisi olmamak, işe yaramamak. (m.2/2).
- “**aklını almak**”: (aklı başından almak): bir şey birini düşünemeyecek bir duruma getirmek, çok şaşırtmak. (K.21/50).
- “**aldırmak**”: (gönlünü) kaptırmak. (G.2/6).
- “**and vermek/dinine imanına and vermek**”: “Allah aşkına”, “çocuklarının başı için”, “dinine imanına” vb. sözlerle karşısındakini bir şeye zorlamak. (K.21/16).
- “**arada kalmak**”(iki arada bir derede kalmak): sıkışık, zor şartlar altında (kalmak). (K.8/13).
- “**âsman durdukça/cihân durdukça**” (dünya durdukça durasın)<sup>381</sup>: “çok yaşa, Tanrı sana sonsuz bir ömür versin!” anlamında kullanılan bir iyi dilek sözü. (K.5/48), (K.6/44), (K.19/31).
- “**ateş etmek**” (ateş açmak): ateşli silahla mermi atmaya başlamak. (k.32/14).
- “**ateş saçmak**”: çok kızmak, öfkelenmek. (M.41/I).
- “**ayak basmak**”: bir yere bağlanmak. (M.5/XII).
- “**ayağı dâmân[ın]a dolaşmak**” (eteği ayağına dolaşmak): eli ayağı dolaşmak. (K.6/55).

<sup>380</sup> Romen rakamlarıyla gösterilenler beyit numarasına değil bent numarasına işaret etmektedir.

<sup>381</sup> Nedim’in, Râzî’nin gazelini tahmisindeki “**durdukça dur**” tekrarı anlam ve ifade bakımından dikkat çekicidir. bk. M.6.

- “ayın ondördünü yâd etdir(mek)” (ayın ön dördü gibi): yüzü çok güzel olan [kadın veya kız]. (k.66/4).
- “bağrı yanık [olmak]”: çok üzüntü çekmek, acı duymak. (G.146/2).
- “baş eğmek”: rıza göstermek, razı olmak. (G.38/2).
- “baş üstünde yürümek” (baş üstünde tutmak): çok değer vermek, çok iyi ağdırlamak. (K.20/22).
- “baş üzre yeri olmak” : her zaman iyi karşılamak, saygı göstermek, bir davranışı veya düşünceyi uygun bulmak. (md.2/2).
- “baş[ın]a duman geçmek”<sup>382</sup> (kafası dumanlanmak): sarhoş olmak. (G.54/1).
- “başa gelmek”: kötü bir durumla karşı karşıya gelmek. (M.8/I).
- “başı sipihre ermek” (başı göğge ermek/değmek): bir mutluluğa ermek ve bundan dolayı çok sevinmek. (G.166/4).
- “bel bağlamak”: birisinin kendisine yardımcı olacağına inanmak, güvenmek. (G.141/3).
- “belasını bulmak”: hak ettiği cezayı görmek. (K.9/12).
- “belini bükmek”: çaresizlik içerisinde bırakmak, yenmek, [birisine veya bir şeye karşı] güçlü durumda olmak. (K.2/52).
- “bildiğin[i] elden koymamak” (elinden geleni ardına [arkasına] koymamak): yapabileceği bütün kötülükleri yapmak. (K.4/66).
- “birbirine katmak”: karıştırmak. (K.23/17).
- “boy göstermek”: 1. görünmek. 2. gösteriş yapmak. (k.4/7).
- “can atmak”: şiddetle arzu etmek, çok istemek. (K.24/16), (M.37/II).
- “can vermek”: 1.ölmek. 2. ruha güç vermek, cana can katmak. (K.3/4), (K.4/41), (K.4/48), (K.4/70), (G.112/2).
- “cân(ım)a minnet” (cana minnet bilmek/saymak): arayıp da ele geçmesi zor bir şeyi lütuf olarak kabul etmek. (M.4/IV), (M.45/III), (K.15/3), (K.21/61).
- “cân(ın)a cân katmak/olmak”: insanın neşesini, dinçliğini artırmak, yaşamayı daha çekici duruma getirmek. (K.21/1), (M.37/II), (k.60/7), (G.9/7), (G.26/6).
- “câna âteş bırakmak” (içine ateş düşürmek): büyük bir acı ve üzüntünün etkisi altına girmek. (M.41/III).

<sup>382</sup> Bugün, “kafası dumanlanmak” şeklinde kullanılan bu deyim beyitte, sevgilinin yarım bir bakışıyla (nîm nigâh) kendisinden geçen, sarhoş olan gönül için kullanılmıştır.

- “cana yakın”: sıcak, samimi, sokulgan. (K.24/14).
- “cânı ağzına gelmek”: aşırı duygulanmak, çok heyecanlanmak. (M.23/I).
- “cânı daralmak” (içi/yüreği daralmak): sıkılmak, bunalmak, içi daralmak. (N.7/1).
- “canı yerine gelmek”: 1. yorgunluğu geçmek. 2. sağlığını, gücünü kazanmak. (M.1/II).
- “cevr etmek” (eziyet etmek): zahmet ve sıkıntı vermek, canını yakmak. (G.153/2).
- “cilâ vermek”: aydınlatmak, parlatmak. (K.11/39), (K.19/27), (K.25/34).
- “çâr-çeşm-i intizâr olmak” (dört gözle beklemek/bakmak): çok isteyerek veya özleyerek beklemek. (G.117/6).
- “çarhı serine teng etmek” (dünyayı başına dar etmek): bir kimseyi çok sıkıntılı bir duruma sokmak. (K.3/47), (K.4/7).
- “çek(ip) çevir(mek)”: 1.hâle yola koymak, yönetmek, 2.kendisine bakmak. (G.6/7<sup>383</sup>).
- “çerağ etmek/olmak”: resmî dairelerde maaşa geçme.<sup>384</sup> (K.5/42), (K.9/35-44-45), (K.29/13), (G.153/7).
- “çeşmi hîrelenmek” (gözleri kamaşmak): 1. güçlü bir ışık sebebiyle göz bakamaz olmak 2. mec. çok etkilenmek. (K.11/16), (G.150/2).
- “dâmânını öpmek” (eteğini öpmek): 1. (eskiden) büyük bir kimsenin katına çıkan kişi, saygı ve kulluk gösterisi olarak, eğilip o kimsenin eteğini öpme

<sup>383</sup> Sözlüklerde “bir düzene koymak, iyi yönetmek, tedvir etmek” manası verilen bu deyim Nedim’in bir başka beytinde yine bu anlamın dışında “doğru yoldan uzaklaştırmak, yoldan çıkarmak” manasında kullanılmıştır. (G.55/7)

<sup>384</sup> Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü’nde “çerağ olmak” deyimini karşılığında şu bilgiye yer verilmiştir: “Ev bark verilip ve evlendirilip çıkarılan cariyeler hakkında kullanılır bir tâbirdir. Resmî dairelerde maaşa geçmeğe, tekaüt edilmeğe de çerağ olmak denilirdi.” (C.I, s.352) M. Zeki Pakalın buna örnek olarak Nedim’in aşağıdaki beytini verir:

Çerâğ etdin beni dâ'im senin de ey kerîmü'ş-şân  
Çerâğın rûşen etsin dîde-i mîhr-i mücellâyı (K.9/35)

Nedim, medreseye teşekkür zımında ilim ve irfana meclub İbrahim Paşa için yazdığı kasidenin birkaç beytinde daha bu tabiri kullanır (bk. K.9/44-45). Aşağıdaki beyit “çerağ etmek” deyiminin resmî dairede maaşa geçme anlamıyla örtüşmektedir:

Bi-hamdi'llah ki oldum devletinde matlaba nâil  
Çerâğ etdin inâyetle Nedîm-i zâr-ı şeydâyı (K.9/45)

Ayrıca bir müzeyyel gazelde de geçen bu deyimî şairin mahlas beytinden sonra İbrahim Paşa'yı övmek için kullanması bir göreve tayin münasebetiyle kaleme alındığını gösteriyor:

Hep kullarını etdi o kân-ı kerem çerâğ  
Zannım budur ki geldi Nedîmin de nevbeti (G.153/7)

davranışında bulunmak. 2. el etek öpmek. (K.11/23-26-44), (K.20/43), (K.31/6), (k.4/3), (k.33/11), (G.91/1).

- “**dâmânını şüst u şû etmek**” (eteğini yıkamak)<sup>385</sup>: günah sayılan işlerden uzaklaşmak, elini eteğini çekmek, uzak durmak. (G.140/4).
- “**dâmen açmak**” (etek açmak)<sup>386</sup>: büyük bir kimseden lütuf ve yardımda bulunmasını beklemek. (K.21/54).
- “**derd olmak**” (başına bela olmak): bir kimse veya olay sıkıntı vermek, tedirgin etmek. (G.133/2).
- “**derde deva bulmak/derd[in]e derman olmak/derdinden sıhhat bulmak**”: acılarına, sıkıntılarına çözüm bulmak. (K.20/36), (k.55/7), (G.68/1), (G.152/5).
- “**destini açmak**” (el açmak): 1.dilenmek. 2.başkasının yardımını isteyecek durumda olmak. (K.4/72), (K.18/52).
- “**deyip durmak**”: bir şeyi sürekli söylemek, tekrarlamak. (G.3/9).
- “**dikiş tut(ma)mak**”: bir işte veya bir yerde herhangi bir sebeple uzun süre kalmamak; dayanmamak; bir iş veya şeye daha fazla mukavemet gösterememek. (G.53/4).
- “**dil almak**”<sup>387</sup>: [bir kimseyi] kendine âşık etmek, gönlünü çalmak. (M.20/I).
- “**dil vermek**” (gönül vermek): birine tutulmak, âşık olmak. (N.8/2).
- “**dilkilenmek**”: yaltaklanmak, dalkavukluk etmek. (K.37/3).
- “**dillere düşmek**” (dile düşmek): hakkında dedikodu yapılmak, konuşulur olmak. (G.125/2).
- “**dolaşsın ayağı dâmana**” (ayağı dâmanına dolaşmak/eteği ayağına dolaşmak/eli ayağı dolaşmak): beklenmedik bir olay veya durum karşısında şaşırıp kalmak, telâşa düşmek. (K.6/56).
- **doyum olmamak**: tadına doyumlanmamak. (K.21/51), (G.83/4), (M.44/IV).

<sup>385</sup> “eteğini yıkamak” şeklinde çevirebileceğimiz “dâmânını şüst u şû etmek” tabiri, bu konuda hazırlanmış ve yukarıda künyelerini verdiğimiz kaynaklarda yer almamaktadır. Her ne kadar “eteğini çekmek/elini eteğini çekmek” deyimlerini bu manada düşünsek de ifade bakımından “eteğini yıkamak” deyimini söz varlığımız açısından önemlidir.

<sup>386</sup> Bu deyim bu gibi atasözleri ve deyimlerin tarihsel süreç içerisinde ne gibi anlam değişikliklerine uğradığına dolayısıyla her dönemde söz konusu tabirlerin derlenerek tetkik edilmesinin ne derece önem taşıdığına güzel bir misal teşkil eder. Zira günümüz kaynaklarında “(kadın) cinsel duyguları kabarmak, cinsel arzusunu belirtmek” gibi bir anlamı olan bu deyim Nedim’in beytinde “büyük bir kimseden lütuf ve yardımda bulunmasını beklemek” manasında kullanılmıştır. Bu nedenle Türk dilinin tarihi gelişim sürecini, kelime ve tabirlerin manalarındaki değişiklikleri tespit edebilmek için tarihsel metinlerin bu yönüyle ayrıca değerlendirilmesinde yarar vardır.

<sup>387</sup> Bu deyim dil vermek deymiyle aynı manadadır. Zira “dil vermek” birisine âşık olmak, gönlünü kaptırmak anlamına gelirken; “dil almak”, birisini kendisine meftun etmek manasındadır.

- “**dua aldirmek**” (dua[duasını] almak): iyi yapılan bir işle birinin hoşnutluğunu kazanmak. (K.20/37).
- “**eksik etmemek**”: her zaman bulundurmak. (k.1/17).
- “**el çekmek**” (elini eteğini çekmek): uğraşmamak, ilgilenmemek. (G.162/5).
- “**el sunmamak**” (el sürmemek): 1.dokunmamak, değmemek. 2.bir işi yapmamak, ilgilenmemek. (G.36/7).
- “**el vermek**”: yardımda bulunmak, destek çıkmak, imkân vermek, fırsat tanımak. (G.79/6), (G.129/3), (G.136/4).
- “**el yumak**” (bir şeyden elini yıkamak/el yıkamak) : el çekmek, vazgeçmek. (K.21/47), (G.139/2).
- “**ele girmek**” (ele geçmek): 1.yakalanmak. 2.edinilmek. (m.2/2).
- “**eli değmemek**”: bir şey yapmaya vakit ve fırsat bulamamak, eli ermemek. (K.23/6).
- “**elinden düşürmemek/elden komamak**” (elden bırakmamak): bir şeyle sürekli ilgilenmek, elde tutmak, sahip olmak. (K.13/56), (G.160/5).
- “**engüşt ile göstermek**” (parmakla göstermek): 1. bir şey az bulunmak; 2. seçkin, ünlü olmak. (G.154/7).
- “**esir etmek**”: 1.tutsak durumuna getirmek 2.mec. alıkoymak, meşgul etmek, kendisine bağlamak. (G.41/8), (G.103/1).
- “**eteğini tutmak**”: yardım istemek. (M.38/V), (G.160/2).
- “**fark eylemek**” (farkına varmak): gözüne çarpmak, fark etmek, anlamak. (G.165/2).
- “**felekten kâm almak/çarh-ı sitem-perverden bir gün uğrulamak**” (felekten bir gün çalmak): istediği gibi eğlenmek, hoşça vakit geçirmek. (K.10/16), (K.14/20), (K.24/8), (M.40/II-IV), (k.74/1).
- “**gerden çekmek**” (gerdan kırmak): naz ile boynu başla birlikte iki yana oynatarak kırtmak.<sup>388</sup> (K.2/5).

<sup>388</sup> M. Ali Tanyeri bu deyim için “*gerden kırmak, kırtmak*”<sup>\*</sup> karşılığını verir ve beyit içerisindeki kullanımını örneklemek maksadıyla da Nedim’in aşağıdaki beytini örnek gösterir:

Nice şahid ki hırâm eylese râhında durup

İşve vü nâz u niyâz ile çekerler gerden (K.2/5)

Ancak bu beyitte “gerden çekmek” deyimini boyun eğmek, önünde saygı ve temenna ile eğilmek manasındadır. Beyti nesre çevirecek olursak deyimini beyit içerisindeki manası daha da belirginleşecektir: (*[O sevgili], öyle güzeldir ki [bir kez] salınarak yürüse, arzıendam etse; cilve ve naz onun yolunda durup niyaz ile boyun eğerler.*)

- “**gömgök kesilmek**” (**mosmor olmak**): [beyitte] soğuktan donarak renk değiştirmek. (**K.13/1**).
- “**gönlünü çalmak**”: kalbini çalmak. (**G.55/18**).
- “**göz dikmek**”: 1.bir şeyi elde etmek isteğine kapılmak, 2.dikkat kesilmek. (**G.9/4**).
- “**gözden geçirmek**”: niteliğini anlamak için bir şeyin her yanına bakmak, incelemek, muayene etmek. (**K.20/9**).
- “**gözden nihân olmak**” (**gözden kaybolmak**): ortadan çekilmek veya görünmez olmak, kaybolmak. (**M.1/I**).
- “**gözünü açmak**”: 1.uyanmak. 2.kendine gelmek, ayılmak. 3.uyanık, dikkatli bulunmak. (**K.2/44**), (**G.121/4**).
- “**gözünü hâb almak**”<sup>389</sup> (**gözünü uyku almak/uykuya dalmak**): uyuyup kalmak, sızmak. (**G.54/4**).
- “**haddini bilmek**”: kendi gücünün ve yeteneğinin ne olduğunun bilincinde olmak. (**K.9/13**).
- “**hâke yeksân olmak**” (**hâk ile yeksân etmek/olmak**): yapı, şehir vb. için temelinden yıkıp harap etmek, bütünüyle ortadan kaldırmak veya kalkmak; yerle bir olmak/etmek; taş üstünde taş bırakmamak, kendini feda etmek. (**K.26/4**), (**M.25/I**).
- “**harf atmak**”<sup>390</sup> (**laf atmak**): 1.söyleşmek, konuşmak. 2.uzaktan, dolayısıyla dokunacak söz söyleyip işittirmek. 3.sözle sarkıntılık etmek. (**K.3/13**).
- “**hasret çekmek**”: 1. çok özlemek 2. gereksinim duyduğu şeyi elde edememenin üzüntüsü içinde bulunmak. (**K.11/63**), (**k.1/5**), (**G.129/2**).
- “**hasrette komak**” (**hasret bırakmak**): gerektiği anda bir şeyin yokluğunu hissettirmek. (**G.92/6**).

---

Dolayısıyla M. Ali Tanyeri'nin verdiği mana beytin manasıyla örtüşmemektedir.

\* M. Ali Tanyeri, **Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1999, s.111.

<sup>389</sup> Uykuya yenik düşüşünü hayflanarak anlattığı beyitte şair, deyimini şu şekilde kullanmıştır:

Yolunda pâsbân idim o mâh-ı ‘âlem-ârânın

**Gözüm hâb aldı** duymadım aman ol bî-aman geçmiş (G.54/4)

<sup>390</sup> Bugün “laf atmak” şeklinde kullandığımız bu deyim Sünbülzâde Vehbî Dîvânı’nda da üç yerde geçer.

Bir örnek:

Tıfl-ı nâzım yürü git mektebe tenhâ yoldan

**Harf atar** belki sana bir iki bed-lehçe herîf \*

\*Sünbülzâde Vehbî, **Dîvân-ı Vehbî**, Bulak, Mısır 1253/1837, s.48.

- “**hayır eylemek**” (**hayır işlemek**): dine ve insanlığa uygun, iyi bir davranışta bulunmak. (K.21/4), (K.51/9).
- “**helvası burnunda kokmak**”<sup>391</sup>: eceli gelmek, ölümü yaklaşmak. (K.30/17).
- “**hesaba saymamak**” (**hesaba almamak (katmamak)**): önem vermemek. (R.4/3).
- “**hesap etmek**”: düşünmek. (G.73/6).
- “**hiçe saymak**”: önemsememek, önem vermemek. (G.160/1).
- “**hile katmak**” (**hile yapmak**): 1. aldatmak. 2. çıkar sağlamak amacıyla bir şeyin saflığını bozmak, değersiz bir şey karıştırmak. (K.13/21).
- “**Hudâ eksikligin göstermesin**” (**Allah eksikliğini göstermesin**): Allah iyileri başımızdan ayırmasın, iyiler hep bizimle olsun. (K.9/30), (M.1/IV).
- “**Huda o günleri göstermesin**” (**Allah göstermesin/etmesin**): Allah başına vermesin, Allah kötü bir durumla karşılaşmaktan korusun. (K.13/46).
- “**hükümünü icra etmek/eylemek**” (**hükümünü yerine getirmek/hükümünü yürütmek**): gerekeni yerine getirmek, gücü yetmek, sözü geçmek. (K.1/9), (K.2/2).
- “**hüküm vermek**”: 1.iyice düşündükten sonra bir karara varmak 2.bir suçluyu mahkûm etmek. (M.28).
- “**ıyd etmek**” (**bayram etmek**): sevinmek, sevinç ve huzur içinde olmak. (G.111/1).
- “**ibret gözünü açmak**” (**ibret almak**): ders almak. (K.2/71).
- “**iki desti girîbânında [olmak]**”, (**iki eli [birinin] yakasında olmak**): öteki dünyada hakkını aramayı bildirmek. (G.20/2), (G.134/3).
- “**iki desti kande [olmak]**”, (**iki eli [kızıl] kanda olmak**): çok sıkışık durumda olmak.<sup>392</sup> (G.53/7).
- “**imana gelmek**”: 1. Müslümanlığı kabul etmek 2. en sonunda doğruyu söylemek 3. sonradan bir şeyi kabul edip uymak. (K.16/5).

<sup>391</sup> Mustafa Nejat Sefercioğlu, bu deyimle ilgili olarak: “*Bu deyim ölen kişinin arkasından helva pişirip dağıtma geleneğine dayanmaktadır ve ‘ölümü yaklaştı, eceli geldi’ anlamına gelmektedir.*” der. bk. Mustafa Nejat Sefercioğlu “Divan Şiirinde Yiyecek Maddelerinin Kullanılışı”, **Yeni Meşaleciler**, Sayı 7, (Mayıs-Haziran 2008), s.15-20.

<sup>392</sup> Bugün için “çok sıkışık durumda olsa da, elindeki iş ne kadar önemli olursa olsun” anlamında kullanılan bu deyim Nedim’in beytinde şairane bir hayal ve kullanımla karşımıza çıkar:

Gelir ol şûh-ı nâzende iki desti yine kande

Bir elde sâgar u bir elde câm-ı erguvan tutmuş (G.53/7)

- “**ımanı gevrelemek**”: çok yorulmak veya sıkıntı çekmek. (G.124/5).
- “**iyi gün dostu olmak**”: sadece iyi günlerde görünmek. (G.4/3).
- “**kad çekmek**”: boy atmak, boylanmak. (K.18/8), (M.9/III), (M.44/I), (G.67/5).
- “**kadrini anlamak**”: değerinin farkına varmak. (K.9/20).
- “**kan ağlamak**”: büyük üzüntü içinde olmak. (G.64/3).
- “**kan dökmek**”: ölüme yol açmak, cana kıymak. (M.32/II).
- “**kan oturmak**”: vücudun bir yerinde sıkışma nedeniyle dokular arasına kan sızıp birikmek. (G.130/6).
- “**kan tutmak**”: 1.kan görünce bayılmak 2.şaşıp kalmak. (G.53/6).
- “**kan yutturmak**”: çok eziyet çektirmek, zulmetmek. (N.8/2).
- “**kapağı atmak**”<sup>393</sup>: aniden öfkelenmek. (K.13/20).
- “**kenar çizmek**” (yan çizmek): bir işten kaçmak. (K.13/11).
- “**kenar/der-kenar etmek**”: kucaklamak, kucağa almak. (G.62/4),(G.80/4).
- “**kendini göstermek**”: ortaya çıkmak, görünmek. (G.97/1).
- “**kılıç kuşanmak**”: kılıcı olmak ve onu taşıyacak güce ve yetkiye hak kazanmak. (G.148/4).
- “**kırıp geçirmek**”: 1.yakıp yıkarak, baskı yaparak büyük zarar vermek. 2.çok sert ve acımasız davranarak yıldırma. (G.1/5).

<sup>393</sup> Bu deyim için sözlüklerde “bir yere yerleşmek, kimsenin rahatsız etmeyeceği bir yere sığınmak, acele ile kaçıp kurtulmak, istediği daha iyi bir yere geçmek, eski yerinden kurtulup ulaşmak istediği yere kavuşmak” gibi karşılıklar verilmiştir. M.Ali Tanyeri de “**Örnekleleriyle Divan Şiirinde Deyimler**” adlı çalışmasında deyim için aynı manaları vererek Nedim’in Sultan III. Ahmed ve İbrahim Paşa vasfında kaleme aldığı “Şitaiyye”nin bir beytini örnek gösterir. Ancak bu anlamlar, Nedim’in:

O tıflı duhter-i rezle biraz alışdırdık

Atar kapağı aman duymasın peder mâder

beytiyle mana bakımından uyuşmamaktadır. Ahmet Talât Onay’ın Refî’-i Kâlâyî’nin bir beytinden hareketle yaptığı açıklamalar ise aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Onay şöyle der: “*Ani bir tesir ve öfkeyi ifade ederken ‘tepem attı’ deriz. Refî’-i Kâlâyî şu beytinde buna ihâm etmektedir. Birinci mısradan kapağı atmak, ikinci mısradan tepe atmak mânâsı çıkarmak lâzımdır:*

*Tâpâsı attı varil-veş yine mey-hârelerin*

*Yevm-i şek gecesi indikde hilâli rü’yet*

*Varildeki şarap tahammür etmekle tapasını atacağı gibi, yarın Ramazan olduğu şüphelidir diye içmeğe koyulmuşlar iken ay görülüp Ramazan isbat edilmesiyle de rindlerin tepesi atar demek istemiştir.*” (bk. Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.280). Onay, burada “kapağı atmak” deyimini ile “tapası/tepesi atmak” arasında analojik bir ilişki kurmaktadır. Varildeki şarabın tahammür etmesiyle, kabarıp taşarak kapağını bir yana atmasına Sabit’in şu beyti örnek gösterilebilir:

Kabına sığmıyor mey-i nâbunda cûşi var

Fasl-ı bahâra kalmaz atar bir yana kapak\* (G.204/2)

\*bk. Turgut Karacan, **Bosnalı Alaeddin Sabit Divanı**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas 1991.



- “**kisve-i tahkîka girmek**” (**kisveye bürünmek**): herhangi bir kılığa girmek; 2) herhangi bir niteliğe, biçime girerek gerçek kimliğinden farklı bir görünüş almak. (K.2/47).
- “**kul olmak/kapısında kul olmak**” (**kul/köle olmak**): birine karşı büyük saygı ve sevgi beslemek; ona karşı her fedakârlığı yapmaya hazır olmak. (M.45/III), (G.90/2), (G.134/2).
- “**kulağını burmak**” (**kulağını bükmek**): bir sorun karşısında dikkatli davranması için uyarıda bulunmak. (k.30/13).
- “**kulak tutmak**” (**kulak vermek**): iyi anlamak üzere dinlemek, işitmek istemek. (K.8/17), (k.2/2), (m.1/15), (G.39/5).
- “**kurban(i) olmak**”<sup>394</sup>: uğruna ıstırap veya büyük üzüntü, sıkıntı çekmek, ölmek; bir kimse veya bir şey için kendini/ bir şeyi feda etmek ya da adamak. (G.81/5), (G.82), (md.1/3), (K.2/19), (M.24/V), (M.25/I-II-III-IV-V), (M.26/III), (M.35/I).
- “**külfet/sıklet çekmek**” (**zahmet çekmek**): güçlkle karşılaşmak, sıkıntıya katlanmak. (k.7/19), (k.42/25).
- “**lal etmek**”: konuşamaz duruma sokmak, susturmak. (G.148/5).
- “**lâyıkın[ı] vermek**” (**lâyığını bulmak**): hak ettiği cezayı bulmak. (K.4/66).
- “**memnun etmek**”: [bir kimseyi] hoşnut edecek bir davranışta bulunmak. (G.141/4).
- “**meydan almak**” (**yer almak**): 1.bir işi topluca yürütenler arasında bulunmak. 2.ayrılan yerde durmak, bulunmak, 3. gelişmek, yayılmak. (K.11/53), (K.20/38), (G.136/6).
- “**muradına ermek**”: çok istediği şeye kavuşmak, dileği gerçekleşmek. (K.22/7), (k.6/1).
- “**nam almak**”: şöhret sahibi olmak, tanınmak. (K.24/5).
- “**nazar degürmek/nazar değmek**”: göz değmek, göze gelmek. (K.13/10), (G.13/3).
- **nazını çekmek**: her istediğini yerine getirmek.<sup>395</sup> (G.71/4).

<sup>394</sup> Nedim’de pek çok yerde geçen kurban olmak tabiri bir gazelin redifidir. (bk. 82 nolu gazel). Ayrıca bir mütekerrir murabbanın son mısrasında da tekrar edilmektedir.

<sup>395</sup> Bu deyimın geçtiği beytin hayal kurgusu oldukça güzeldir. Evvelâ beyte bakalım:

Bir nigâh-ı âşinâ besdir bize muğ-beççeden  
Ba’d-ezin ey duhter-i rez çekmeziz nâzın senin (G.71/4)

- “**ocağına ateş koymak**”: evini barkını dağıtmak, perişan etmek, yuvasını yıkmak, saadet ve huzurunu bozmak. (mtl. ve mfrd. 19).
- “**ömrümün sermayesi**” (ömrümün varı): canım, hayatım, sevgilim. (M.42/III).
- “**ömrün efzûn olsun**” (ömrüne bereket): ömrün uzun olsun. (M.39/IV).
- “**parmak ısırarak**”: büyük şaşkınlık duymak. (K.20/39).
- “**pâyi(ni) dâmânına çek(mek)**” (ayağını çekmek/elini eteğini çekmek): 1.sık sık gittiği bir yere artık uğramaz olmak, ilgiyi kesmek 2. ortalarda görünmemek 3.yaptığı işle ilgisini kesmek bir daha uğraşmaz olmak. (K.9/13), (K.21/38).
- “**püşt-i pâ urmak**”: gezip dolaşmak.<sup>396</sup> (K.21/2).
- “**rağbet etmek**”: istemek, beğenmek, istekle karşılamak. (G.126/7).
- “**râm olmak/eylemek**” (boyun eğmek/eğdirmek): isteyerek veya istemeyerek uymak, katlanmak, rıza göstermek. (K.10/42), (K.27/1), (M.46/III), (G.76/1).
- “**recâ eylemek**” (ricada bulunmak): uygun bir dille birisinden bir şey istemek. (G.99/4).
- “**rengden renge komak**” (renkten renge girmek): [herhangi bir nedenden ötürü] yüzünün rengi değişmek. (G.166/2).
- “**renge pervâz eylemek**” (renge atmak/kaçmak/uçmak): 1. solmak, canlılığını yitirmek 2.korku, heyecan gibi sebeplerle benzi sararmak. (K.3/27).
- “**sakır sakır titremek**” (tir tir / zangır zangır titremek): 1. çok üşümek 2. aşırı bir biçimde titremek. (K.13/18).
- “**sakız çiğnemek**”: aynı şeyi yapmak, aynı şeyi söylemek. (G.158/3).
- “**selama durmak**”: bir büyüğe, bir üste veya saygı duyulan bir şeye ayakta selam vermek. (M.43/IV), (M.27/IV).
- “**selamet yakası görmemek**” (rahat yüzü görmemek): hiç rahat etmemek, esenliğe kavuşmamak. (K.3/33).

---

(Meyhaneci çırağının aşına bir bakışı bize yeter. Ey üzümün kızı [şarap] bundan sonra senin nazını çekmeyiz.)

Şarap çeken (yani içen) kimsede bir sekr hali hâsıl olur. Ancak birkaç saat süren şarabın keyfiyeti alkolün vücuttaki tesiri azalmaya başlayınca yerini humara (baş ağrısına) bırakır. Oysa muğbeçenin (memduhun) âşına bakışı daha tesirlidir, üstelik o bakışın verdiği (âşıқта uyandırdığı) sekr hâli şarapta olduğu gibi gelip geçici değildir. Şairin, bundan sonra şarabın nazını çekmeyiz ifadesinden kasıt bu olmalıdır.

<sup>396</sup> Bu deyim “istiğna etmek, istememek” manası da vardır. bk. Mehmet Ulucan, “Muvakkitzade Mehmed Pertev’in Divanında Atasözleri ve Deyimlerin Kullanımı”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.10:2, Elazığ 2005, s.54.

- “selamı gelmek”: bir kimsenin yahut bir şeyin durumu hakkında haber almak; büyük bir kimsenin teveccühüne mazhar olmak. (k.68/6), (N.9/2).
- “söz geçirmek”: [birine] söylediğini, istediğini yaptırmak. (G.140/2).
- “söz yok”: hakkında hiçbir şey söylenilemez, mükemmel, kusursuz. (K.29/10), (K.33/14), (M.29/IV), (G.34/5).
- “şikeste-beste” (kırık dökük): 1.parça parça dağınık 2.eski, değersiz. (K.13/15).
- “tel tak(ın)mak”: sevinmek, sevinçle aşırı davranışlar sergilemek, zil takıp oynamak. (K.21/47).
- “tepeden tırnağa dek”: baştan aşağı, her yanı. (G.150/3).
- “tercümân olmak”: başkasının düşüncesini ve duygusunu bildirmek, dile getirmek, anlatmak. (G.6/8).
- “topuk çalmak”: meşakkat çekmek, sıkıntı içinde olmak. (G.129/6).
- “yanıp yakılmak”: derdini döküp sızlanmak, şikâyet etmek. (G.157/1).
- “yârasına merhem-i kâfûr olmak” (yaraya merhem olmak): bir ihtiyacı gidermek veya karşılamak, derde deva olmak. (M.13/I), (G.38/2).
- “yer vermek”: 1.önemli saymak, saygı göstermek 2.bir olaya yol açmak, imkân tanımak. 3.önemli bir görev vermek. 4.kendi yerini bir başkasına bırakmak. (K.6/20-24).
- “yerinde yeller esmek”: artık bulunmamak, yok olmak. (k.88/2).
- “yerini bulmak” (âdet yerini bulsun diye): “gerekli görüldüğü için değil, yalnız alışılmış olduğu için” anlamında kullanılan bir söz. (K.11/27).
- “yerli yerinde durmak”: 1.eskiden olduğu yerde bulunmak. 2.uygun, yakışır olmak. (K.11/19).
- “yıldız saymak”: geceleri uyku uyuyamamak. (M.23/I).
- “yok yere”: boşuna, boşu boşuna. (K.21/17).
- “yoldan alıkoymak” (yoldan kalmak/yoldan çevirmek): yolculuğa veya seyahate çıkamamak, yola gideni durdurmak, gitmesine engel olmak. (k.47/20).
- “yolu uğramak” (yolu düşmek): 1. o yerden geçmesi gerekme, geçerken uğramak. 2. sırası gelmek, fırsatı düşmek. (M.38/IV).

- “yoluna özünü feda etmek”<sup>397</sup> (yoluna can/canını vermek): birinin uğruna ölmek, kendini feda etmek. (m.1/10), (M.18/IV), (G.91/3).
- “yolunda pâsbân olmak” (bekçi kalmak): koruyucu, gözcü, denetleyici olarak beklemek. (G.54/4).
- “yüreği döy[me]mek” (yüreği dayanmamak): acısına katlanamamak, çok acı duymak. (G.157/4).
- “yüreği oynamak”: ansızın heyecanlanmak veya korkmak. (G.162/1).
- “yüreği titremek”: endişe, korku duymak. (G.119/3).
- “yüz bulmak”: ilgi ve yakınlık görmek. (G.106/1).
- “yüz çevirmek”: gösterdiği ilgiyi kesmek. (mtl. ve mfrd. 15).
- “yüz sürmek”, “rû-mâl etmek/eylemek”: aşırı sevgi göstermek için yere eğilmek. (K.8/34), (K.9/26-40), (K.10/16-39), (K.11/18), (K.21/72), (M.2/VI), (M.14/II), (M.16/V).
- “yüz tutmak”<sup>398</sup>: [bir tarafa] yönelmek, akmak. (K.2/39)
- “yüzü kızmak” (yüzü kızarmak): utanmak. (G.162/5).

#### 4.1.3. Nedim Divanı’ndaki Arkaik Unsurlar

Hasibe Mazıoğlu’nun tespitine göre XVIII. yüzyılda, Bosnalı Alâeddin Sabit (1650-1712)’ten sonra halkın konuştuğu Türkçe kelime ve tabirlere en çok yer veren şair Nedim’dir.<sup>399</sup> Bu bahiste bugün için kullanımda olmamakla birlikte şairin söz varlığını, kelime dağarcığını göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülen bazı arkaik<sup>400</sup> unsurlara yer vermeye gayret edilmiştir.

<sup>397</sup> Bu deyim “yolunda hâksâr olmak” ve “yolunda hâke yeksân olmak” şeklinde kullanımları da söz konusudur. bk. (M.25/I-V).

<sup>398</sup> “yüz tutmak” deyimini için Ömer Asım Aksoy: “olma yönünde ilerlemek”, İsmail Parlatur: “1.olgunlaşmaya başlamak, olmak üzere bulunmak. 2.zamanla şekil ve renk değiştirmek” anlamlarını vermişlerdir. (bk. Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.II*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988, s.1134; İsmail Parlatur, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.II*, Yargı Yayınevi, Ankara 2008, s.941). Ancak Nedim’in beytindeki anlamdan hareketle bu deyim için “bir yere yönelmek, akmak” anlamlarını verebiliriz. Beyit şöyledir:

Düşse bir lem’ası ger barîka-ı satvetinin

Âb olup yüz tuta sahrâlara kûh-ı âhen (K.2/39)

Bu örnek bize gösteriyor ki bu tür edebî metinler yalnızca edebiyat açısından, bir başka ifadeyle estetik açıdan değil; bir dilin söz varlığını göstermesi, kültür tarihine olduğu kadar dilin tarihsel gelişim ve değişim sürecine kaynaklık etmesi bakımından da büyük önem taşımaktadır.

<sup>399</sup> Hasibe Mazıoğlu, *Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.117.

<sup>400</sup> Arkaik kelime veya söz, konuşma ve yazı dilinde kullanımdan düşmüş olan, bir başka ifadeyle bugün için kullanılmayan kelime, söz ve tabir manasındadır. Arkaik kullanımlar sadece kelime veya söz

**ağmak:** 1. çıkmak, yükselmek. 2. aşağı inmek, ağır gelip aşağı meyletmek.

Hattın nazar-ı ‘âşika elbette girandır  
Kıldan **ağar** ey şûh terâzû-yı mahabbet (G.11/2)

Burada “ağmak” sözcüğü, şûh sevgilinin yanağının bir tüyünün dahi ağır basarak muhabbet terazinin kefesini aşağı indirmesi anlamında kullanılmıştır. İlk mısradan bu gerçek “senin ayva tüyün âşık nazarında elbette ağırdır” diyerek hem ikinci mısradan terazi-ağırlık bağlamında hem de mecazen kıymetli olması bağlamında kullanılmıştır.

**aldamak:** aldatmak, kandırmak, oyun etmek.

Varup bir derdmendi **aldayup** mekretme tek kâfir  
Dilersen âdem öldür yâre kes kan iç ciğer-hâr ol (G.79/2)

**aldırmak [aldurmak]:** kaptırmak.

Sen ne câmin mestisin bi’llah kimin hayrânısın  
Kendin **aldırdın gönül** n’oldun ne hâl olmuş sana (G.2/6)

Beyitteki bu kelimeyi gönül ile birlikte “gönül aldırmak/gönlünü kaptırmak” şeklinde değerlendirmek gerekir.

**berkitmek (perkitmek):** Sağlamlaştırmak, perkitmek, tahkim etmek.

Dün dil-i zâr ile sohbet ederek gitmişsin  
Va‘de-i lûtfu kasemler ile **berkitmişsin**  
Deheninden bize bir bûse mi va‘d etmişsin  
Bizde bir böyle ağız müjdesi var sultânım (M.23/II)

**biricik:** bir kerecik

Merhabâ etdiğin ellerle revâ mı göreyim  
Eller emsin o şeker lebleri de ben durayım  
Bâri lutfeyle â zâlim **biricik** yüz süreyim  
Pâyin olmazsa eğer gûşe-i dâmân olsun (M.35/II)

**Biricik** söyle aman nâz ile öldürme beni  
Ben senin şîve-i güftârına kurbân olayım (G.82/2)

**buyruldu [buyuruldu]:** yazılı emir, ferman.

Çarhdan pençe-i hurşîd adını mahv etdi  
Pençe **buyruldu**sunun şeş cihete saldığı nâm (K.10/28)

**çağlağan:** çağlayarak akan su.

Görmeyen âdeme el-hak ne kadar vasf etsem  
Nice ta‘bîr olunur **çağlağanın** seyrânı (K.20/11)

**çın [çin] seher:** tanyeri ağarmak üzere olduğu zaman, subh-ı sadık.

Yelerek **çın seherden** geliyor bâd-ı nesîm

Gâlibâ zülfü elinden edecektir şekvâ (G.5/2)

**degme:** 1. her, her bir, herhangi bir, gelişigüzel, rastgele. 2. beğenilmiş, seçilmiş.

**Değme** bir yanmağla meyl etmez dile ol gamzeler  
Mestdir ammâ kebâbn puhtesin hâmin bilir (G.36/3)

\*\*\*

Her gülün şevkıyle bülbül gibi zâr olmaz Nedîm  
**Değme** bir zülf-i girih-gîre şikâr olmaz Nedîm  
Her gülistanda çü şeb-nem hâksâr olmaz Nedîm  
**Değme** bir dil-ber beğenmez bir dil-i nakkâdı var (M.20/V)

**degürmek [degirmek]:** 1. eriştirmek, yetiştirmek, ulaştırmak, duyurmak, bildirmek. 2. dokundurmak, değdirmek.

Açılmaz oldu çemenlerde çeşm-i şehlâsı  
**Değürdi** nergise de çeşm-i rüzgâr nazar (K.13/10)

**depretmek:** kımıldatmak, sarımsak, harekete getirmek.

Serde fikr-i tal'atın berk urdu medhûş oldu dil  
Sînede aşkın zeban depretdi hâmûş oldu dil (mtl. ve mfrd. 11)

**dilkilenmek [dilkülenmek]:** yaltaklanmak, dalkavukluk etmek.

Künâmında yatup sen şîr-âsâ şark u garb içre  
Adûlar **dilkilensin** heybetinden hâr u zâr olsun (K.37/3)

**dögün:** 1. yakı, dağlamakla açılan yara. 2. dövme, 3. dögünme, yas, matem.

Va'd-i ferdâ tâ-be-key ey hestî-i nâkıs **dögün**<sup>401</sup>  
Çünkü feyz-i vuslat-ı câvîd pâyânındadır (G.20/4)

**döymemek:** dayanamamak, katlanamamak, tahammül edememek.

Bâd-ı semûm-ı âhıma **döyme**zsın el-hazer  
Sen ey nihâl-i nâz dahı nev-resîdesin (G.101/4)  
Yürekler mi **döyer** hiç ey perî ol tâb-ı ruhsâra  
Seni kimler görür âyîne-i pûlâddan gayri (G.157/4)

**eğlemek:** 1. geçiştirmek, vakit geçirtmek. 2. avutmak, oyalamak.

Yoluna cânım fedâ'derin ne **eğlersin** beni  
Öldürürsen gel sen öldür bende-i fermânınam (G.91/3)

**esenleşmek:** 1. vedalaşmak, helalleşmek. 2. selamlaşmak, hal hatır soruşmak. 3. konuşmak, dertleşmek.

**Esenleşüp** dil ile güft ü gûya başladılar  
Kulak tutunca işitdim k'eder fakîri su'âl (K.8/17)

Bu beyitte “selamlaşmak, hal hatır sormak” manasındadır.

<sup>401</sup> Kelime beyitte dövünmek, matem tutmak manasında kullanılmıştır. Aynı beyitle ilgili açıklama için bu çalışmanın “Farsça Kurallara Göre Yapılan İkillemeler” tâ-be-key başlığına bk.

**esenlik:** 1.dua, selam. 2.selamet, sağlık, huzur, rahat. 3. sağlık dileği.

O verd-i ter dil-i pür-hûnu leb-rîz-i neşât anlar  
Ne bilsin rûzgârın şiddetin kendi **esenlik**de (G.127/4)

**göbek burusu [burusu]:** mide sancısı, karın ağrısı.

Tutar **göbek burusu** goncayı açıldıkça  
Şikâf-ı pîreheninden o gül gibi nâfin (G.65/2)

**gögermek:** morarmak, yeşermek, bitki yapraklanmak.

Bûseden gül gül olup ârız-ı âli dönmüş  
**Gögerüp** sîb-i zenahdan gül-i şeftâlûye (G.143/2)

**irgürmek [irürmek, irgirmek, ergirmek, ergürmek]:** ulaştırmak, eriştirmek.

Devlete verdi nizâm-ı tâze re'y-i enveri  
Herkesi **irgürdi** lûtfu rütbe-i şâyânına (K.21/66)

Ne serây **irgüremez** bâmına ser-pençesini  
Ne kadar sa'y-i nigâh eylese bâzû-yı nigâh (k.43/5)

İran-zemîne tuhfemiz olsun bu nev-gazel  
**İrgürsün** Isfahâna Sıtanbul diyârını (G.164/7)

*“ir filine getirilen ettirgenlik eki –gür Eski Türkçe metinlere kadar götürülebilirken artık yerini diğer ettirgenlik eklerine bıraktığı ileri sürülebilir.”<sup>402</sup>*

**kaçan [haçan]:** ne zaman, ne zaman ki.

**Kaçan** ki bu sözü gûş etdi dil kalup bî-hûş  
Kemâl-i hayret ile hem-çü sûret-i dîvâr (K.7/32)

**Kaçan** geldim der-i ikbâle ol dem dest-i ihsânın  
Kef-i nâ-kâmıma sundu ru'ûs-ı sîm-sîmâyı (K.9/41)

Vardır huzûra söyleyecek bir sözüm onu  
A'da **kaçan** uyur o zaman söylerim sana (G.3/4)

**kande [kanda]:** nerede, nereye?

**Kande** buldun böyle dil-keş nazmı hayrânım Nedîm  
Câm-ı mey nûş etmedin hem-bezm-i cânân olmadın (G.68/5)

Sînemde aşkını tualım etmişim nihân  
Ammâ ki **kande** saklayayım âh-ı hasreti (G.153/5)

**kangı:** hangi?

**Kangı** iklimi harâb eyledin ey düşmen-i dîn  
Ki yine hûn ile zin-pûş u rikâb âlûde (G.120/2)

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkiyâ  
**Kangısın** alsam gülü yâhud ki câmı yâ seni (G.154/4)

<sup>402</sup> Hakan Özdemir, “Günümüze Göre Sehî Bey Divânı’ndaki Arkaik Unsurlar”, **Karadeniz**, S.15, 9 Eylül 2012, s.8.

**kaşmer:** herkesi güldürüp eğlendiren, maskara.

*Kanı* çemendeki germiyyet-i tarab şimdi  
Aceb ne hâlde bülbül dedikleri **kaşmer** (K.13/6)

**kati:** 1. çok, çok ziyade, pek, şiddetli, iyice, sıkı, sıkı sıkı, gayret. 2. ağır, acı. 3. haşin, şiddetli, sert, kırıcı.

Hey nesin sen ki duyup handeni kûhsârda kebk  
**Kati** âvâz ile tahsîn okur üstâdın için (G.92/5)

**kendü:** kendi, kendisi.

Koyun şarâb-ı mahabbetle **kendüden** gitsin  
Zaman gelir bu gönül hûş-yâr olur giderek (G.61/2)

N'ola gitse **kendüden** hayretle cân-ı nâ-sabûr  
Yâ seferdir yâ tahammül çünkü aşkın çâresi (G.163/6)

**kızılca:** allık.

Kâfir kızı tükenmedi mi mâtem-i peder  
Sâgar çeküp **kızılca** sürünmez misin dahı (G.156/4)

**kızmak:** 1. ısınmak, 2. kızarmak.

Âsmada bırakup zühre elinden çengi  
Def gibi **kızdı** yüzü dâireden çekdi eli (G.162/5)

**koçmak [kocmak, koşmak]:** kucaklamak, sarılmak, bağrına basmak.

Târ olur görmez isem çeşmime sensiz âlem  
Gece tâ subha dek ağlatdı beni derd ü elem  
Fikr ü gam cânıma kâr eyledi bilmem bilmem  
Âh hercâyî **koculdun** mu ki ağyâra 'aceb (M.13/III)

**Kocup** her şeb miyânın cânına can katmada ağyâr  
Behey zâlim sen insâf et bizim de cânımız vardır (G.26/6)

Hayli demdir kim belin **kocmağa** kasd etdikçe ben  
Nâz ile benden yine bana girizân olmadın (G.68/4)

Bu kelime, bir başka beyitte yine Nedimâne bir tarzda olmak suretiyle şu şekilde geçer:

Aldım **kocup** miyânını bir tatlı bûsesin  
Ammâ ki yakdı ağzımı sandım harâreti (G.153/6)

**kokmak [kohmak]:** koklamak.

Nikâb ile göremezken biz onu vâ-hayfâ  
Rakîb o gerden-i simîni bî-nikâb **kokar** (G.16/4)

Gülistan görmedik gül **kokmadık** ammâ ruhun meyden  
Gül-ender-gül gülistan-der-gülistân olduğun gördük (G.58/6)



**onmak:** iyileştirmek, şifa, salah bulmak, uygun olmak, uygun gelmek, iflah olmak, feyiz ve bereket bulmak, düzelmek.

Etmesin bîhûde diller merhem-i la‘lin heves  
Hançer-i müşkîn-i ebrûnun **onulmaz** yâresi (G.163/4)

**sançmak, sancmak [sancımak]:** saplamak.

Da‘vet etdim hâneme ol şehr-i hüsnün şâhını  
Murg-ı cânı sîha **sancup** özr ile çekdim sımât (G.56/4)

**salındırmak [salındurmak]:** sallandırmak.

Bir perfidir gerçi ammâ yokdur insâniyyeti  
Âftâbı zerre-i nâ-çîze saymaz tal‘atı  
Nahl-i tûbâyı **salındırmaz** nihâl-i kâmeti  
Gülşen-i hüsn ü cemâlin bir boyu şimşâdı var (M.20/III)

**sındırmak [sındurmak]:** 1.kırmak, parçalamak. 2.bozmak. 3.yenmek, tepelemek. 4. korkutmak, yıldırma.

Çeküp bir iki sâgar şîşe-i nâmûsu **sındırsak**  
Dil-i serdin biraz ‘uşşâka gernetsek ısındırsak  
Seni ağyârdan bir iki gün alsak **salındırsak**  
Ne var bir turfa satsak serv-i nâzım biz de yârâna (M.38/III)

**söyünmek [söğünmek, sövünmek]:** sönmek, parlaklığı gitmek.

Bi’llah ne saht âteş imişsin gönül meger  
Gark oldun eşk-i hûna **söyünmez** misin dahı (G.156/2)

“Söyünmek” kelimesi beyitte hararetin dinmesi, gönlün teskin olması manasında kullanılmıştır.

**uyarmak [uyatmak]:** 1. uyandırmak, irşat etmek, ikaz etmek. 2. (ışığı) parlatmak, yakmak. 3. harekete getirmek.

O fitne kim onu Hârût **uyardı** Bâbilde  
Siyâh gözlerinin hâb-ı ârâmîdesidir (G.27/3)

**yalman:** kılıcın, kamanın, bıçağın, mızrağın, süngünün ağzı ya da ucu.

Mükteseb **yelmân-ı** tîğından dıraş-ı âftâb  
Müntehab fass-ı nigîninden fûrûğ-ı müşteri (K.5/8)

Çıkup o demde ser-i nîze Hind-i şarkîden  
Ederdi sadme-i **yelmânı** pâ-yı râyı figâr (K.7/46)

Zahm urma bûy-ı gül dahı olursa ‘âşıkın  
**Yelmân-ı** tîğ-i nâza meded zahmet olmasın (G.100/5)

**yatur:** 1. yatan, yatmakta olan. 2. yatıyor, yatmaktadır.

Ser-mest **yatur** künc-i dimâğımda safâdan  
Mecnûnu serâsîme eden bûy-ı mahabbet (G.11/3)

**yelmek [yilmek]** : 1.koşmak, acele yürümek, esmek. 2. (hayvan) tırıs gitmek, eşkin yürümek, hızlıca yürümek.

**Yelerek** çın seherden geliyor bâd-ı neşîm  
Gâlibâ zülfü elinden edecektir şekvâ (G.5/2)

...

Bir şûh-ı sitemkâr hevâsiyle **yeler** mi (M.10/IV)

Nedim Divanı'ndaki arkaik unsurlar, yalnızca söz varlığında (kelime düzeyinde) olmayıp, eklerin yazılışında yani gramer şekillerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Çehresinden rengi pervâz eylemiş **sanman** şafak  
Heybet ü iclâli düşmüş mihr-i rahşân üstüne (K.3/27)

**Sanmanız** lükneti var harf-i giran cünbiş eder  
Mest olup bûy-ı şarâb-ı leb-i dil-cûsundan (N.4/3)

**Sanmanız** teb-hâledir la'linde bâd-ı âh-ı serd  
Eylemiş yah-beste âb-ı gevher-i rahşendesin (G.94/4)

Yukarıdaki beyitlerde “sanman/sanmanız” eylemi II. çokluk emir kipinde çekimlenmiştir. Bugün “sanmayın/sanmayınız” şeklinde kullandığımız şahıs ekinin sanman/sanmanız şeklinde kullanılması şahıs eklerindeki arkaizme örnek gösterilebilir. Buna bir başka örnek:

Murâdın anlarınız ol gamzenin iz'ânımız vardır  
Belî söz **bilmeziz** ammâ biraz 'irfânımız vardır (G.26/1)

Bu beyitte ise “bilmeziz” yüklemi I. çokluk şahıs, olumsuz geniş zamanda çekimlenmiştir. Gölpınarlı bu sözcüğün “bilmeyiz” şeklini tercih ettiğinden Hasibe Mazıoğlu tarafından “isabetsiz” bir seçim yapmakla eleştirilmiştir. Hasibe Mazıoğlu, bu sözcüğün “bilmeyiz” değil “bilmeziz” olması gerektiğini belirttikten sonra bunun gerekçesini şöyle açıklar: “Çünkü ‘belî söz bilmeziz amma’ sözü medreseli ağzıdır. Nedim bilerek, hasseten medreseli ağzı ile ukalâlık yapmak istiyor.”<sup>403</sup> Aşağıdaki beyitte ise vezin zaruretiyle (îderin) fiilinin başında yer alan ünlü ses “i” düşürülerek feda'derin şeklinde yazılmıştır. “feda etmek” birleşik fiili, teklik birinci şahıs emir kipi olan -ayın/-eyin'in, etmek eyleminin geniş zaman I.tekil şahıs ile çekimlenmesiyle oluşmuştur. Esasen burada istek kipinin emir şeklinde kullanılması söz konusudur.

<sup>403</sup> Hasibe Mazıoğlu, *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.17.

Bugün için yazı dilinde böyle bir kullanım olmamakla birlikte, bu hususiyetin bazı ağızlarda yaşadığı bilinmektedir.

Yoluna cânım fedâ' **derin** ne eğlersin beni  
Öldürürsen gel sen öldür bende-i fermânınam (G.91/3)

Zarf fiil eklerinde de arkaik örneklere rastlanmaktadır:

Durup ammâ ki yine raksa ser-âgâz **edicek**  
Dest-i hâmun görünür çeşmine nevk-i sûzen (K.2/55)

Bünyâd **edicek** dest-i kader devlet-i kasrın  
İkbâl ile iclâlden etmiş gil ü âhek (k.5/12)

Eski Türkiye Türkçesinde zarf fiil eki olarak kullanılan +ıca ek klasik Türk şiirinde de sıklıkla kullanılmıştır. Bugün, +ınca veya +dığı ekleriyle karşılanan bu ek Nedim'de başka beyitlerde de görülmektedir:

Topukların **göriccek** mest olup safâsından  
Pabuç gibi açılıp kaldı ağızı haffâfın (G.65/3)

Hattın **gelicek** 'âşıkına bûse mukarrer  
Helvâ gecesidir hatın ey lebleri sükker (K.33/13)

Nedim Divanı'nda pek çok yerde geçen bir diğer zarf fiil eki de +dıka ekidir. “-dik/-duk sıfat-fiil ekinin bulunma durumu ekiyle genişletilmesinden oluşan ve asıl fiildeki hareketin zamanını belirleyen -dıka/-dukta zarf-fiil eki, Eski Anadolu ve Osmanlı Türkçesinde pek bol kullanıldığı hâlde, günümüz Türkiye Türkçesinde bu biçimiyle kullanılıştan düşmüş; yerini sıfat-fiil ile bulunma durumu eki arasına birinci, ikinci ve üçüncü şahıs iyelik eki almış şekillere bırakmıştır: *aldığımda, aldığımda, aldığımızda, vermediklerinde gibi.*”<sup>404</sup>

Bize **geldikde** inkâr eyleme ıkrârını zâlim  
Demişsin yok demezdim bâde-i şîrin-güvâr olsa (G.117/4)

Dikiş tutsun mu çâk-i gonca seyr **etdikde** ruhsârın  
Tutalım dikdiğin nev-nahl-ı gül ey bâğban tutmuş (G.53/4)

Eş'ârımı **gördükde** Nedîm eyledi tahsîn  
Âfâka bu şarkıyla bir âvâze düşürdüm (G.86/6)

Beyitlerden de anlaşılacağı üzere, ekin ifade ettiği anlam “-dığı zaman”dır.<sup>405</sup> Bir başka arkaik kullanım ise Nedim Divanı'nda yalnızca bir yerde tespit edebildiğimiz “olmağın” sözcüğünde geçmektedir. Bugün -la ekiyle karşılanan ve araç durum eki olan -n'nin Eski Türkiye Türkçesindeki varlığı bilinmektedir. Günümüzde ise bazı

<sup>404</sup> Zeynep Korkmaz, **Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s.1032.

<sup>405</sup> bk. Faruk Kadri Timurtaş, **Eski Türkiye Türkçesi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.158.

kelimelerde kalıplaşmış olarak yaşamaktadır: yazın, kışın vs. Söz konusu kullanım, Nedim’de, Dârü’s-sa’âde Ağası Beşir Ağa çeşmesi için düşürülen tarihte geçer:

Bu mevki‘ çârsû vü mecma‘-ı nâs **olmağın** bunda  
Kemâl-i mertebe muhtâc idi bir çeşme-i zîbâ (k.45/14)

Eski Türkçeden beri kullanıla gelen ve yine zaman gerundiumu olarak kullanılan -alı/-eli eki, diğer zarf fiiller gibi fiilimsi+durum eki yapısından doğmuştur. -eliden/-eliden berü şekilleri metinlerde zaman bildirici olarak geçmektedir. Nedim’de ise Sadrazam İbrahim Paşa’nın övgüsünde karşımıza çıkmaktadır:

**Göreliden** ferr-i mencuk-ı otağın bî-karâr oldu  
Dıraş-ı nûr hurşîd üzre hurşîd âsmân üzre (K.6/20)

Beyitteki kullanımdan hareket edecek olursak “göreliden” kelimesine “gördüğünden beri, gördüğünden bu yana” gibi anlamlar vermek mümkündür.

Bir diğer arkaik ek örneği ise olumsuz zarf-fiil eki olarak Eski Türkçeden beri hemen hemen bütün dönemlerde kullanılmış -madan/-meden ekidir. Kronolojik seyir açısından Eski Türkçede görülen -matı/-meti, -madı/-medi; -matın/-metin, -madın/-medin ekine kadar götürülen bu ekin etimolojisi hakkındaki görüşler birbirinden farklıdır.<sup>406</sup> Nedim’in şiirinde geçen “-mazdan evvel” ise Türkiye Türkçesinde -madan önce/evvel” şeklindeki bir kullanıma sahip olup Eski Türkiye Türkçesi metinlerinde çoğunlukla -mazdın ön/-mezdin ön şeklinde karşımıza çıkmaktadır.<sup>407</sup> Nedim’in beytinde geçen zarf fiil ekinin söz konusu zarf fiil ekleriyle aynı anlamda ve görevde kullanıldığı anlaşılmaktadır. “*Türkiye Türkçesinin olumsuzluk bildiren biricik zarf-eylem eki olarak, hem zaman hem durum bildirir; zaman ifadesi yanında, eylemin durumuna da işaret eder.*” diyen Günay Karaağaç bu ekin bugünkü Türkiye Türkçesinde hem zaman hem durum bildirdiği için ekin sadece zaman bildirmek için kullanıldığında başka yapılarla birlikte kullanıldığına dikkat çeker: gelmeden önce, almadan önce gibi.<sup>408</sup> Ek, Karamanlıca ve Türkmencede de -mazdan/-mezden şeklinde kullanılmaktadır. Nedim’in beyti ise şöyledir:

Geçmem ol gülden gül-âb **almazdan** evvel mûyunun  
Her biri inbîk-i zehr-âb olsa müjgânım gibi (G.159/4)

<sup>406</sup> bk. Zeynep Korkmaz, **Türk Dili Üzerine Araştırmalar**, C.1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s.151-159.

<sup>407</sup> Faruk Kadri Timurtaş, **Eski Türkiye Türkçesi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.157.

<sup>408</sup> Günay Karaağaç, **Türkçenin Dil Bilgisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012, s.386-387.

## 4.2. Ses, Kelime ve Söz Tekrarları

Gerek ses, gerek kelime ve söz düzeyinde olsun, tekrarların anlamı güçlendirerek -aruz, kafiye, redif gibi unsurlarla birlikte- şiirde müzikaliteyi temin ettiği bilinmektedir. Şair kimi eş anlamlı, yakın anlamlı veya zıt anlamlı kelimeleri tekrarlayarak hem manadaki hem de söyleyişteki ifade kudretini artırır. Yalnızca şiirde değil, pek çok sanat dalında da bu gibi tekrarlara rastlanmaktadır. Musikide fasıl icrasında peşrevin veya saz semaisinin her hanesinin sonunda teslim bölümünün tekrar edilmesi gibi...

Bu bahiste ses, kelime, söz tekrarı kategorilerinden her bir tekrar kategorisi için birkaç örnek vermekle iktifa edilecektir.

### 4.2.1. Ses Tekrarı

Güzel sanatların diğer bütün dallarında olduğu gibi şiirde de belirli seslerin belirli aralıklarla tekrarı okur üzerinde estetik zevk uyandırması bakımından önemlidir. Şiirde akıcılığı, ritmik yapıyı temin eden ses tekrarları şiirin müzikalitesinin oluşmasında vezin, redif ve kafiye gibi ahengi sağlayan diğer unsurlara refakat eder.

Sen gülersin gül gibi ben bülbül-i nâlânınam  
Mest-i medhûş-ı temâşâ-yı gül-i handânınam (G.90/1)

*(Sen gül gibi gülersin ben ise senin inleyen bülbülünüm. Gülen dudağını seyretmenin dehşetiyle sarhoşum.)*

Klasik Türk şiirinin tekâmülü gözden geçirildiğinde edebî zevk ve estetiğin tedricî olarak geliştiği, inceldiği görülür. Bu beyitte geleneksel bir söyleyiş vardır ve klişe bir konu işlenmiştir. Yani gülüp oynayan, naz eden sevgili; onun karşısında ise ağlayıp inleyen ve niyâz eden âşık. Ancak hayaldeki incelik hemen dikkati çekmektedir. Zira bilindiği üzere bu edebiyatta dudağın en önemli benzetmeliklerinden biri de şaraptır. Âşık, sevgilinin teshir eden dudaklarıyla büyülenmiştir, sarhoştur. Bu beyitte ise Nedim, sevgilinin dudağını sadece seyretmenin bile aklını başından almaya yettiğini, kendisini dehşete düşürüp, sarhoş ettiğini söylemek suretiyle daha ince bir hayal ortaya koymaktadır.

İlk mısradaki söyleyiş açısından ikinci mısraya oranla dikkat çeken bir akıcılık söz konusudur. Bu akıcılığı sağlayan ise art arda sıralanan “g”, “l”, “n” seslerinin uyandırdığı ahenktir.

**Sen gülersin gül gibi ben bülbül-i nâlânınam**

Ağlayıp inleyen sevgilinin karşısında gülüp oynayan sevgilinin bu tavrı tezat anlam dolayısıyla ifadeyi güçlendirmektedir. Ayrıca ilk mısradaki “gülmek” ve “gül” sözcükleri ile ikinci mısra sonundaki “leb-i handân” tamlaması ayrı bir anlam ilişkisi kurmaktadır. Aynı ilişki yine ilk mısradaki “bülbul-i nâlân” tamlamasıyla ikinci mısradaki “mest-i medhûş” tamlaması arasında da vardır. Söz konusu gazelin makta beytindeki ses tekrarları da dikkat çekicidir:

**Sen demişsin kim kimin hayrânıdır bilmem Nedîm**  
**Nâzenînim pek bilirsin kim senin hayrânınam (G.90/6)**

*(Sen, “Nedim kimin hayranıdır bilmiyorum” demişsin; nazlı sevgilim pek iyi bilirsin ki senin hayranınım.)*

Bu beyitteki “k”, “m” ve “n” seslerinin beytin ahengine katkısı büyüktür.

**Murâdın anlarız ol gamzenin iz‘ânımız vardır**  
**Belî söz bilmeziz ammâ biraz irfânımız vardır (G.26/1)**

*(O yan bakışın ne demek istediğini anlarız, o kadarlık anlayışımız vardır; evet [doğrudur] güzel söz söylemeyi bilmeyiz ama [söylenileni anlayacak kadar] bilgimiz vardır.)*

Bu beytin ahengini ise “r” ve daha büyük oranda “z” sesi temin etmektedir diyebiliriz.

Şairin gönlüyle hasbihal ettiği bir başka beyit:

**Çünkü bülbülsün gönül bir gülsitan lâzım sana**  
**Çünkü dil koymuşlar adın dil-sitan lâzım sana (G.6/1)**

*(Ey gönül! Mademki bülbülsün sana bir gülistan lazım; mademki adını gönül koymuşlar sana gönül alıcı bir güzel lazım.)*

Sevgilinin aşkıyla dolu olan âşık susmaz, gönlünü teskin edebilmek için sürekli konuşur, şiirler söyler, aşk derdini terennüm eder. Bu yönüyle o bir bülbüldür, bir “andelîb-i gûya”dır.<sup>409</sup> Mademki âşık “andelib-i gûyâ”dır, onun öteceği bir gül bahçesi gereklidir. Mademki onun adını dil (gönül) koymuşlar onun âdeti de bir güzele meftun olmaktadır. Bu nedenle onun gönlünü alacak bir dilber lazımdır.

Bu beyitte ise “l” ve “n” sesleri dikkatimizi çekmektedir. Ve her iki ses de ilk mısrada beş, ikinci mısrada dört kez geçmektedir.

**Bir perî eylemedi çâre dil-i nâ-çâre**  
**Mutrıbın çâk çâk-ı çâr-pâresine çarpılalı (G.162/4)**

<sup>409</sup> bk. Ahmet İnam, “Andelib-i Gûyâ’nın Yolculuğu Olarak Aşk”, **Doğu-Batı Dergisi**, Şubat-Mart-Nisan 2004, Aşk ve Doğu, Sayı:26, s.75-116.

(Çalgıcının çalparasının çak çak eden sesine çarpıldığından bu yana, bir perî [güzel] dahi çaresiz gönle çare olmadı.)

Bu beyitteki “ç” sert ünsüzü, ritmik açıdan âdeta çalparenin musikisini bizlere duyurmaktadır. Yine sert ünsüz olan “p” sesi ile sürekli ünsüz “r” sesleri ise bu etkiyi daha da kuvvetlendirmektedir.

Yahya Kemal, “hâlis şiiir” ile “sahte şiiir”in ayrımını yaptığı yazısında şiiirdeki kelimelerin seçiminden istifine ve onların uyandırdığı derûnî âhenge dikkat çekerek Nedim’in “şedid bir şevki” ifade ettiği mısrasına dikkat çeker:

...  
Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun

Yahya Kemal şöyle der: “Bu mısradaki altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şâir derûnî âhenk kudretiyle muayyen bir istifte tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbirini yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbirini fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkîl etmektedirler. Başdaki dökülen bin türlü mânâda kullandığımız dökülen değildir. Nedîm’in tam o şevk ânını ifade ettiği bir tinnettir.”<sup>410</sup>

Aşağıdaki beyitte, ilk mısradaki geçen “s” sesi ilkbahar nesiminin dokunuşlarını hissettiren “n” sesleri de ifade ve vurguyu daha etkili kılmaktadır:

Açılır elbet nesîm-i nev-bahâr essin hele  
Bend-i dil muhkem değil bend-i nikâbından senin (G.67/2)

(İlkbahar rüzgârı hele bir essin, açılır elbet; gönül bağı senin yüzünün örütüsünün bağından daha sağlam değildir.)

Beyitin ilk sözcüğü olan “açılır” çok yönlü anlam göndermelerine sahiptir ve beyitte önemli bir işlevi vardır. Bir fiil olarak açılmak sözcüğü anlamı erteleyen (tehir) bir özelliğe sahiptir. Birinci mısradaki nesim-i nevbahârın esmesiyle gerçekleşecek bir durumu bildirmektedir. Ancak bu ilk mısradaki henüz anlam tamamlanmış değildir. Yani açılacak olan nedir? Hatta ilk mısradaki “nesim-i nev-bahâr” tamlaması bizde hemen ikinci mısradaki olması muhtemel bir gül goncasını çağrıştırmaktadır. Ancak şair ilkbahar rüzgârını gül goncasıyla değil gönül bağıyla ve dolaylı olarak da sevgilinin bağlı yüz örtüsüyle ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla “açılı[ır]” fiili beyitin kapısını açmada bir anahtar görevini icra etmektedir. Anlamı erteleyen, öteleyen bir sözcüktür; anlamın üzerinde yoğunlaştığı, anlamı belirleyen ve sözcükler arasında çok yönlü ilişkiler kuran merkez konumunda bir sözcüktür. Burada sevgiliye ince bir sitem de vardır. Onun yüz

<sup>410</sup> Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2010, s.45.

örtüsünün son derece muhkem oluşu, âşığa açılmayışı ile ilgili bir sitem. Tabii “açılır” fiilinin öncelenmesi rastgele değildir. Çünkü ilk mısrayı vezni bozmadan (bu denli akıcı olmamakla birlikte) şu şekillerde ifade etmek mümkündür:

- 1) Elbet açılır nesîm-i nev-bahâr essin hele
- 2) Hele essin açılır elbet nesîm-i nev-bahâr
- 3) Hele essin nesîm-i nev-bahâr elbet açılır
- 4) Elbet açılır hele essin nesîm-i nev-bahâr<sup>411</sup>

Bu durumda yüklem öncelenmesi “açılır”ın beyte kattığı anlam ve ifade gücü azalmaktadır. Yüklem öncelenmesi bir sözdizim özelliğidir ve şairler bunu yaparken âdeta beyti oluşturan bütün kelimelerin vurgusunu bu ilk sözcüğe yüklerler. Bunun klasik Türk şiirinin belki de en çarpıcı sözdizim özelliği olduğunu söyleyen Walter G. Andrews, emir kipinin ve fiillerin başta kullanılmasının çok açık bazı anlamları olduğunu belirtir ve: “*Bu kullanımlar, (1) konuşanın duygusal katılımını ve heyecanını öngörürler; (2) diyaloga katılanlar arasında bir tür kişisel, samimî ilişkiyi varsayarlar; (3) konuşan ile dinleyen arasında yüzyüze bir ilişkiyi varsayarlar.*”<sup>412</sup> der.

Aşağıdaki beyit de öyledir:

Koyun şarâb-ı mahabbetle kendüden gitsin  
Zaman gelir bu gönül hûş-yâr olur giderek (G.61/2)

*(Bırakın aşk şarabıyla kendinden geçsin. Gün gelir bu gönül de giderek akıllanır  
[ayılır, uyanır])*

Beytin ihtar bildiren “koyun!” ifadesi ile başlaması önemli. Ayrıca gazelin redifi olan “giderek” sözcüğü sözcük türü yönünden zarftır. Zarfın redif olarak seçilmesi beytin anlamındaki sürece bağlı değişimi/dönüşümü güçlendirmekte ve anlamı sürüklemektedir. Veya tekdüzeliği ortadan kaldırarak sınırlılığın imkân ve sınırlarını aşmaktadır.

#### 4.2.2. Kelime Tekrarı (İkilemeler)

“*Anlatım gücünü artırmak, anlamı pekiştirmek, kavramı zenginleştirmek amacıyla, aynı sözcüğün tekrar edilmesi veya anlamları birbirine yakın yahut karşıt olan ya da sesleri birbirini andıran iki sözcüğün yan yana kullanılması*”<sup>413</sup> şeklinde

<sup>411</sup> Tabii bu tercihler vezin bakımından kusurlu olacaktır ve bazılarını “üçüncü sınıf” diye tabir edilen şairlerin dahi kullanmayacağı açıktır.

<sup>412</sup> W.G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s.155.

<sup>413</sup> Vecihe Hatipoğlu, *Türk Dilinde İkileme*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, s.9.



tanımlanan ikilemeler, her dilin doğasında var olan ve ses güzelliğiyle anlam gücünün birlikte kullanılarak anlatıma güç kattığı önemli öğelerdendir. İkilemeler klasik Türk şiirinde bütün şairlerde ve özellikle de gazellerde sıklıkla görülen dil öğeleridir. Öyle ki klasik şiirde redifi ikilemelerden oluşan pek çok şiir vardır.<sup>414</sup> İkilemeler çoğunlukla aynı sözcüğün art arda tekrarı şeklindedir. Bununla birlikte ikilemeler “ikilemenin bulunduğu yer (rediften önce, mısra/beyit başında, ortasında, sonunda); tek veya çok heceli olması, ek alıp almaması, sözcük türü (isim, sıfat, zarf vs.), zıt anlamlı/eş anlamlı kelimelerden oluşması, Farsça kurallara göre yapılanlar...” gibi özelliklere göre farklı kategoriler oluştururlar. Bu hususta Vecihe Hatipoğlu’nun sınıflamasındaki ikileme türlerine bakılabilir. Türkçe’de hemen her şairde görülen ikilemeler Türkçenin doğal dil yapısıyla alakalıdır. *“Türkçenin ilk yazılı metinlerinden başlayarak canlılığını yitirmeden, tersine şiir dilinde daha da zenginleşip çeşitlenerek, günümüze kadar gelen ikilemelere, Türkçeyi çok etkilemiş olan Farsçada oldukça az rastlanmaktadır. Karşılıklı kültür alışverişi nedeniyle Türkçe ve Farsça arasında birtakım ortak deyimle birlikte, türlü söyleyiş biçimlerinin ve söz kalıplarının ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Buna paralel olarak, Türkçenin temel özelliği olan ikileme olayı, Türk şairlerinin Farsça yazdıkları şiirlere de yansımıştır.”*<sup>415</sup> diyen Cem Dilçin, ikilemelerin Türkçenin dil yapısını belirleyen önemli bir özelliği olduğuna ve hatta bu özelliğin Farsça şiir yazar şairlerin (örneğin Fuzuli) Farsça şiirlerinde dahi belirgin bir biçimde gözlemlenebildiğine dikkat çeker.

Nedim Divanı’ndaki ikilemelere baktığımızda zikredilen başlıklar altında birkaç örnek verecek olursak şunları söyleyebiliriz.

#### 4.2.2.1. Beyit İçerisinde Buldukları Yere Göre İkilemeler

##### I. Mısra Başında Yer Alan İkilemeler:

**Reng reng** etdi çerâğındaki pertev bezmi  
Mağz-ı tâvûsdan almış gibi tab‘ım revgan (K.2/8)

**Mevc mevc** olsa n’ola lücce gibi nûr-ı surûr  
Bezme ikbâl ile ol mihr-i dirahşan geldi (K.34/2)

<sup>414</sup> bk. İsmail Ünver, “İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel”, **Türk Dili Dergisi**, C.LV, S.438, Haziran 1988, s.291-297. Ayrıca bk. Yaşar Aydemir-Halil Çeltik, “Gazelde İkileme Redif ve İkileme Kafiyeye” **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/2 Winter 2009, s.79-118.

<sup>415</sup> Cem Dilçin, “Fuzulî’nin Farsça Şiirlerinde İkileme”, **Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2010, s.177.

**Çâk çâk** olmazsa destinde girîbân-ı seher  
Rûz-ı haşr ey âh iki destim girîbânındadır (G.20/2)

Şair bir musammatında sevgilinin ağyâr ile ülfetine sitemde bulunurken: “O zalim o sitemkâr sevgili nerededir?” diyerek sevgiliye olan bu sitemini üst perdeden seslendirir:

Kimlerin çeşmine ol sîne bu şeb nûr oldu  
Nereye gitdi o hercâyi o meh-pâre ‘aceb  
Kimlerin yâresine merhem-i kâfûr oldu  
**Kandedir kande** o zâlim o sitemkâre ‘aceb (M.13/I)

## II. Mısra Ortasında Yer Alan İkilemeler:

Tab‘-ı âciz **kande kande** medhet peygamberi  
Na‘tini etdi velî imlâ habîb-i kibriyâ (K.1/30)

Yağdırır levh-i beyâna **hûşe hûşe** dürr-i nâb  
Hâmeni engüşte alsan ebr-i gevher-zâ gibi (K.18/32)

Ser-â-pâ feyz ü hâlet **gûşe gûşe** ‘âlem-i behcet  
Husûsâ bu gülistân-ı meserret kasr-ı müstesnâ (k.42/21)

Nedir bu **gizli gizli** âhlar çâk-ı girîbanlar  
Aceb bir şûha sen de ‘âşık-ı nâlan mısın kâfir (G.41/4)

Niçün **sık sık** bakarsın böyle mir’ât-ı mücellâya  
Meger sen dahı kendi hüsnüne hayran mısın kâfir (G.41/7)

Ben **kûh kûh** derd olayım iştiyâk ile  
Bâr-ı nigâh o şûha heman sıklet olmasın (G.100/3)

*(Ben, o şûh [sevgiliyi] görme arzusu ile dağ dağ dert olayım, onun bakışının yükü yeter ki kendisine zahmet vermesin [yük olmasın].)*

Beyitteki “kûh kûh derd olmak” dağlarca dertle dolmayı ifade eder ki bu yönüyle beyit hatta gazelin bütününde âşıkâne söyleyiş hâkimdir. Âşık, sevgiliyi görme arzusuyla dağlar kadar sıkıntıyı taşımaya, göğüslemeye razıdır. Ancak sevgilinin lutf edip âşıka şöyle bir göz ucuyla bakması bile ona (sevgiliye) yük olacağından, zahmet vereceğinden âşık, sevgilinin “bakma zahmeti”ne dahi katlanmasına kâil olmamaktadır. Bu beyit klasik Türk şiirindeki âşıkâne tarza güzel bir örnektir. Zira bu tarzda aşk ehlinin (âşıkların) kârı niyâz edip, sevgiliden gelen her türlü eza ve cefaya boyun eğmektedir. Maşukun payına ise nâz ve istiğnâ düşer. Beyitteki “kûh kûh” ikilemesi âşıkın çektiği cefayı, katlandığı zahmeti daha çarpıcı bir biçimde ifade etmeyi mümkün kılarken “kûh” sözcüğünde vezin gereği yapılan medd (uzatma) bu amaca hizmet etmektedir. Medd her ne kadar bir vezin kusuru olsa da divan şairleri boyu servi gibi

olan sevgilinin boyunun uzunluğunu ifade için “serv”, kınından çekilen bir kılıç imajı uyandırmak için “tîğ” kelimesini medli kullanarak bir vezin kusurunun ifade ve mana güzelliğine hizmet etmesini mümkün kılmışlardır. Bu beyitteki “kûh kûh” ikilemesinde de aynı durum söz konusudur.

Sevgilinin âşıkına göz ucuyla bir kez bakması âşık için lutfun ta kendisidir, sevgili ise her ne kadar gönül ülkesinin lütuf ve keremi çok bir sultanı olsa da ondan bir nigâh etmesini istemek münasip değildir, hadsizliktir. Aynı mana gazelin beşinci beyitinde de vardır:

Zahm urma bûy-ı gül dahı olursa âşıkın  
Yelmân-ı tîğ-i nâza meded zahmet olmasın (G.100/5)

(*[Ey sevgili!] Âşıkın, gül kokusu dahi olsa onu yaralama ki naz kılıcının ucuna [zerre kadar] zahmet olmasın!*)

Şair yine bûy kelimesinin çağrışımsal soyut değerinden yararlanarak ince hayaller kuruyor. Gül kokusu (bûy-ı gül) önce âşıkta *teşbih* edilerek kişileştiriliyor (*teşhis*). Daha sonra ise sevgiliye hitaben: “Sana âşık olan zavallı kulun Nedim değil; bir gülün kokusu dahi olsa nâz kılıcının ucuyla onu yaralama!” diyor. Sevgilinin nâzı ise bir kılıca *teşbih* ediliyor. Nâz kılıcının ucu gülün kokusunu yaralayamaz; çünkü kokunun cismi yoktur. Beyitteki incelik de buradadır. Cismi olmayan bir kokuya dahi senin kılıcının ucu değmesin diyerek şair, yukarıdaki beyitte de geçtiği üzere sevgiliye mihnet vermeme gayretini şairâne bir biçimde dillendiriyor. Beytin redifi olarak seçilen “olmasın” sözü de bütün bir gazel boyunca bu gayrete hizmet etmektedir.

Son olarak, beytin ikinci mısrasında geçen “yelman” kelimesi arakaik bir kelime olup “kılıcın, kamanın, bıçağın, mızrağın, süngünün ağzı ya da ucu” manalarına gelmektedir. Nedim’in şiirlerinde karşılaştığımız bu tür arkaik unsurlara çalışmamızda müstakil bir bahis olarak yer verilmiştir.

Bûseden **gül gül** olup ârız-ı âli dönmüş  
Gögerüp sîb-i zenahdan gül-i şeftâlüye (G.143/2)

Sen yine bir nev-niyâz âşık mı peydâ eyledin  
Kûyuna **yer yer** dökülmüş âb-ı rûlar var idi (G.149/4)

### III. Mısra Sonunda Yer Alan İkilemeler:

Ammâ ne gûne rezm ki yâdı **zaman zaman**  
Cân-ı ‘adûya lerziş-i berk-i hazan verir (K.4/10)

Anun bezm-i hümâyûnunda gûyâ kim duran **saf saf**  
Celâl ü câh u ‘izz ü devlet ü ikbâl ü şevketdir (K.15/31)

Anda îcâd olan âsâr-ı cemîlin **bir bir**  
Nâmını yâd kılup şevke getir yârânı (K.20/7)

Vasfet hüdâvegânı Nedîmâ **yeter yeter**  
Kıldı siyâh çehre-i evrâkı zülf ü hat (G.55/13)

#### IV. Ek Alarak Oluşturulan İkilemeler:

Kız oğlan **nâzı nâzın** şeh-levend **âvâzı âvâzın**  
Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir (G.41/2)

Yapışup **el ele** ilhâm ile te'yîd ikisi  
Âsmandan harem-i kalbine **yan yana** gelir (K.16/15)

Iydın ola ikbâl ü sa‘âdetle mübârek  
**Günden güne** ikbâlin ola **gün** gibi zâhir (K.22/29)

Bezm-i ehl-i tab‘da devr eylesin **elden ele**  
Nazm-ı şûhun tohm-ı pâk-i lâle-i hamrâ gibi (K.18/10)

Örneklerden anlaşıldığı üzere art arda yinelenen kelimeler kimi zaman yalın halde kimi zaman ise ek alarak kullanılmaktadır. Bu bakımdan ikilemeler ekli veya eksiz oluşuna göre de ayrı bir kategori olarak değerlendirilebilir. Ancak burada çok fazla örneğe başvurmadan ana hatlarıyla ikilemelerin nasıl kullanıldığına dikkat çekilmiştir. İkilemeleri, beyit içerisinde kullanıldıkları yere göre değerlendirdiğimizde ikilemelerin çoğunlukla birinci mısra ve mısra ortasında buldukları göze çarpmaktadır.

#### 4.2.2.2. Farsça Kurallara Göre Yapılan İkilemeler

Klasik Türk şiirinde sıkça kullanılan ve “terkib-i tekerrürü”<sup>416</sup> olarak isimlendirilen bu ikilemeler çoğunlukla “â, be, der, ender, tâ” gibi gramer birlikleri kullanılarak oluşturulurlar. “*Bunlar, aynı iki sözcüğün bir edat ya da ön ve iç eklerle birleştirilmesiyle oluşur. Örneğin ser sözcüğüyle kurulmuş “ser-tâ-ser”, “ser-te-ser”, “ser-â-ser”, “ser-be-ser”, “ser-ber-ser” gibi.*”<sup>417</sup>

<sup>416</sup> Cem Dilçin, “Fuzulî’nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni”, **Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2010, s.109.

<sup>417</sup> Cem Dilçin, “Fuzulî’nin Farsça Şiirlerinde İkileme”, **Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2010, s.179.

## I. “â” ile yapılanlar:

**dem-â-dem**: her an.

Yine ıydıyye bahşişler verüp fevvâre-i dil-cû  
**Dem-â-dem** etmede etrâf-ı havza sîm-efşânı (K.11/61)

**germ-â-germ**: kızışıp ısınmış, pek kızışmış. (beyitte): harıl harıl çalışmak, dolup taşmak, çok kalabalık olmak.

Sûk-ı isti‘dâd **germ-â-germ** iken böyle neden  
 Tutmak<sup>418</sup> enbân-ı sadefde gevherin deryâ gibi (K.18/4)

**keş-â-keş**: münakaşa, çekişme.

Çekesin sîneye ol şûhu **keş-â-keş**ler ile  
 Alasın bûsesin ammâ ki ‘itâb-âlûde (G.120/3)

**leb-â-leb**: ağızına kadar dolu.

Olunca dîde-i mestin **leb-â-leb**-i âşûb  
 Düşer vücûd-ı dile lerze-i teb-i âşûb (G.8/1)

**mâl-â-mâl**: dopdolu.

Ki sana bir haberim var ki gûş edersen eger  
 Ola o mertebe gûşun güherle **mâl-â-mâl** (K.8/24)

**pey-â-pey**: birbiri ardınca.

Hudâ o günleri göstermesin ki etmiş idi  
 Cihânı zâr **pey-â-pey** gelen kederli haber (K.13/46)

**piç-â-piç**: karmakarışık, kıvrım kıvrım.

Hâlet-i şevk-ı hayâl-i zülf ile yine Nedîm  
 Fikr-i **piç-â-piç**-i tab‘-ı hurde-bînim tâzedir (G.15/5)

**reng-â-reng**: renkli, renk renk.

Turfa **reng-â-reng** âheng eylemiş sahrâyı pür  
 Kûh ses verdikçe şeydâ bülbülün efgânına (K.21/8)

**ser-â-ser**: bir baştan bir başa, baştan başa.

Zihî ikbâl-i şâhî iltifât-ı pâdişâhî kim  
 Zuhurundan **ser-â-ser** halk-ı ‘âlem şâd-kâm oldu (k.6/13)

Meserretle **ser-â-ser** vaktimiz nevrûz u ıyd oldu  
 Hudâya hamd kim bahtın görüldü böyle bir lutfu (k.48/7)

<sup>418</sup> Bu kelime Halil Nihad Boztepe’nin Nedim Divanı’nda (s.48) ve Şevket Kutkan’ın Nedim Divanı’ndan Seçmeler adlı çalışmasında “tonmak/donmak” şeklinde geçmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı ise “tutmak” şeklini tercih etmiş, “donmak” şeklini aparatta göstermiştir.

**Ser-â-ser** gül ü sünbül ü yâsemen  
**Çemen-der-çemendir çemen-der-çemen**<sup>419</sup> (m.1/19)

## II. “be” ile yapılanlar:

**cân-be-kef:** canı elinde/avcunda.

Tîğ-i âteş-rence ‘arz etmiş dil-i mecrûhunu  
 Müjdeler ey **can-be-kef** nâr indi kurbân üstüne (K.3/19)

**ced-be-ced:** büyük babadan büyük babaya intikal suretiyle.

Sıhr-ı âlf-nijâd-ı sadr-ı güzîn  
**Ced-be-ced** âsaf-ı cihan-pîrâ (K.40/31)

Vezâret hânedân-ı devletine **ced-be-ced** mevrûs  
 Fazîlet zâtına lutf-ı Cenâb-ı Hazret-i Mevlâ (k.37/18)

**dem-be-dem:** her an.

Gâh düşsen firKate gâhî ümmîd-i vuslata  
**Dem-be-dem** cûş eylese sînen hum-ı sahbâ gibi (K.18/7)

Bârî hatardan saklasın yavuz nazardan saklasın  
 Dâ’im kederden saklasın kılsın tebessüm **dem-be-dem** (K.12/16)

İkbâl ü şevket pâydâr iclâl ü haşmet ber-karâr  
 Bünyân-ı devlet üstüvâr iclâli efzun **dem-be-dem** (K.12/32)

**gün-be-gün:** her geçen gün, daima.

Heman hemîşe olup Hak sana mu‘în ü zahîr  
 Ola merâtib-i ikbâl **gün-be-gün** berter (K.13/54)

Hele pek mevki‘inde hayr-ı pâk oldu mübârek bâd  
 Hudâ bânisinin iclâlin etsin **gün-be-gün** a‘lâ (k.47/22)

**ham-be-ham:** büklüm büklüm, kıvrım kıvrım.

Ey zülf-i **ham-be-ham** dökülüp sînem üstüne  
 Zencîr-i pâ-y-i ‘ömr-i şitâbânım ol benim (G.88/2)

**leb-be-leb:** dudak dudağa.

Sütürre reşk kim devletlü başından bulur devlet  
 Hased mikrasa kim eyler seninle **leb-be-leb** sohbet (M.39/III)

Hem-vâre humla hoş başı câm ile **leb-be-leb**  
 Ümmü’l-habâyis olsa n’ola duhter-i ‘ineb (G.7/1)

**mû-be-mû:** kıl kıl, tel tel, birer birer, çok dikkatle, inceden inceye.

Tamâm reng ü bahâ **mû-be-mû** kirişme vü nâz  
 Tamâm hüsn ü ser-â-pây şu‘le-i dîdâr (K.7/9)

<sup>419</sup> İkinci mısra ahengi büsbütün artırmıştır.

Mû-be-mû ikilemesi Nedim’de birkaç yerde daha geçmektedir. Bir iki örnek daha:

**Mû-be-mû** dikkatler etdim kıl kadar fark etmedim  
Kaşların bi’llah begim dûşundaki semmûrdan (G.107/5)  
Hattının cânâ çıkarmış pertevin âyîne hayf  
**Mû-be-mû**-yı ‘ukde-i zülfün açılmış şâneye (G.126/6)

**mushaf-be-dest**: mushaf elinde.

Geldi mülk-i hüsnüne hatt-ı siyeh **mushaf-be-dest**  
Sen dahı ey kâfir-i nahvet müselmân olmadın (G.68/3)

**nev-be-nev**: yeniden yeniye, tazedden tazeye.

Hiç bakmadan takvîme ben hüküm eyledim ki bu sene  
Olur sa’âdet **nev-be-nev** şâdî **cedîd-ender-cedîd** (k.8/10)  
Hudâ hem-vâre tevfiik eylesin hayrâta bânîsin  
Nice âsâr ola lutfundan onun **nev-be-nev** sâdır (k.57/14)  
Haste-i hecrim ben efgân-ı hazînim tâzedir  
**Nev-be-nev**dir nâlişim her dem enînim tâzedir (G.15/1)

**pâ-be-rikâb**: ayağı üzengide, hareket etmek üzere bulunan.

Değil saf-ı müje gâretgerî-i cânâ gelir  
Gürûh-ı **pâ-be-rikâb**ân-ı eşheb-i âşûb (G.8/4)

**rû-be-râh**: yüzü yola doğru; gitmeye hazır.

Hem-vâre peyk-i âh n’ola olsa **rû-be-râh**  
Kûy-ı nigâra nâme-resâmız budur bizim (G.89/4)

**rû-be-rû**: yüz yüze.

Varup tâ **dûş dûş** u **rû-be-rû** olmuş dü-peykerle  
Çıkup ser-mehçe-i râyâtı tâk-ı çarhdan bâlâ (k.50/3)  
Nedîmin hak bu kim bu nazmı şevk-âmiz düşdü pek  
Sanırsın kim durup bir dil-ber ile **rû-be-rû** yazmış (G.52/5)

**ser-be-ser**: baştan başa.

Olup mesrûr u handân sâyesinde **ser-be-ser** ‘âlem  
Açılsın gülşen-i hâtır içre verd-i handânlar (k.3/12)  
Hâl kâfir zülf kâfir çeşm kâfir el-amân  
**Ser-be-ser** iklim-i hüsnün kafiristân oldu hep (G.9/3)

Nedim Divanı’nda “ser-be-ser” yapısında pek çok ikileme mevcuttur.

**ser-tâ-be-pây**: baştan ayağa, baştan başa.

Küleş şikeste vü **ser-tâ-be-pây** nahvet ü nâz  
Kemer güsiste zenah **tâ-be-nâf** hüsn ü cemâl (K.8/33)

Sâk u sürîn ü gabgab u leb meşrebimcedir  
**Ser-tâ-be-pây** hâsılı heb meşrebimcedir (G.13/1)

Aynı manada “**ser-tâ-be-kadem**” şeklinde kullanımı da vardır.

Hâlenin reşk ile hûn olduğu **ser-tâ-be-kadem**  
 O miyâne sarılan kırmızı şâlindendir (G.21/2)

Aşağıdaki rubaide ise mısra tamamen “be” edatı ile oluşturulmuş ikilemelerden meydana gelmiştir:

Âh âh o yâl ü bâl o kadd-i dil-cû  
 O kâmet o lahm ü şahm yâ hû yâ hû  
**Ser-tâ-be-kadem rek-be-rek mûy-be-mû**  
 Pistân ü küs ü sürîn ü nâf ü pehlû (R.9)

**ser-tâ-be-ser:** baştan başa.

Şeh-i ‘âlem hidîv-i Cem-haşem hâkân-ı a‘zam kim  
 Müsellem kabza-i teshîrine **ser-tâ-be-ser** dünyâ (k.58/2)

**sû-be-sû:** taraf taraf, her tarafa, her yana, her tarafta, her yanda.

Firâvân olmağ ile âb-ı lûtf-ı şehriyârîden  
 Ricâl-i devlet etdi Üsküdârı **sû-be-sû** irvâ (k.51/5)

Dizilmiş nihâlân-ı gül **sû-be-sû**  
 Katar ile gelmiş meger reng ü bû (m.1/33)

**tâ-be-haşr:** kıyamete kadar.

Ki **tâ-be-haşr** hulî-bestegân-ı huld-ı berin  
 Ede kılâdelerin hazretinden istikmâl (K.8/25)

Berk-rîzân-ı havâdis **tâ-be-haşr**  
 Gülsitân-ı devletinden dûr ola (M.2/III)

**tâ-be-key:** ne vakte kadar.

Va‘d-i ferdâ **tâ-be-key** ey hestî-i nâkıs dögün<sup>420</sup>  
 Çünkü feyz-i vuslat-ı câvîd pâyânındadır (G.20/4)

**tâ-be-seher/subh:** sehere/sabaha kadar.

Güldür çemen-i sîne de dâğ-ı gam-ı hasret  
 Şeb **tâ-be-seher** eşk-i terim şeb-nem-i hasret (G.12/1)

Âğyâr korhusundan efendim bilir misin  
 Meclisde **tâ-be-subh** niğebânın olduğum (G.81/4)

<sup>420</sup> Muhsin Macit neşrinde bu kelime “dügen” (bk. s.283,G.20/4), Abdülbaki Gölpınarlı neşrinde “tüken” (s.259, G.XVIII/4) şeklinde geçmektedir. Halil Nihad Boztepe’de ise (دوگون) şeklinde yazılmıştır. (s.129). Şair beyitte nâkıs bir varlık olan insanın gelecek kaygısıyla [umuduyla] daha ne vakte kadar “dögünüp, matem tutacağımı (yarın düşüncesiyle kendisini harap edeceğimi)” ifade ettiğinden kelime buraya dögün şeklinde alınmıştır.



**tekrâr-be-tekrâr**: arka arkaya, ardı ardına, üst üste.

Der sana Nedîmâ bunu **tekrâr-be-tekrâr**  
Bîgâne ile etme sakın ‘azm-i çemenzâr (M.26/V)

**yan-be-yan**<sup>421</sup>: yan yana.

Havzın safâsını edemem hiç sana beyân  
Düşdük bu gün o şûh ile zevrakda **yan-be-yan** (K.24/17)

**yek-be-yek**: tek tek, birer birer.

Sürüp yüz hâk-i pâye **yek-be-yek** erkân-ı ‘izz ü câh  
Kuruldu haşmet ü şevketle divân-ı Süleymânî (K.11/18)

**Yek-be-yek** kasrları odaları suffaları  
Hep nısâbında hemân ede mübârek Allah (k.43/13)

### III. “der” ile yapılanlar:

Esasen “der” edatı ile yapılan ikilemelerle “be” edatı ile yapılanlar, ikilemeyi oluşturan kelimeler bakımından çoğunlukla birbirinin aynıdır. Burada yalnızca ikilemeyi oluşturan edat değişikliğe uğramaktadır. “ham-be-ham” yerine “ham-der-ham”, “pâ-be-rikâb” yerine “pâ-der-rikâb” kullanılması gibi. Ve edat değişmesine rağmen ikilemenin anlamı da çoğunlukla aynı kalmaktadır.

**cihan-der-cihan**: cihan dolusu, binlerce, çok.

Nef’î dahı ‘ademde işitdikçe sözlerim  
Şâbâş u âferîni **cihan-der-cihan** verir (K.4/62)

**çemen-der-çemen**: çemen içinde çemen, baştan başa çemenlik, çemenzâr.

**Ser-â-ser** gül ü sünbül ü yâsemen  
**Çemen-der-çemendir çemen-der-çemen** (m.1/19)

**gülistan-der-gülistan**: [güllerle dolu] gül bahçesi.

Gülistan görmedik gül kokmadık ammâ ruhun meyden  
**Gül-ender-gül gülistan-der-gülistân** olduğun gördük (G.58/6)

**ham-der-ham**: büklüm büklüm, kıvrım kıvrım.

Bu rûz odur ki anun subhu tal‘at-ı cânân  
Şebi o tal‘at-ı zîbâda zülf-i **ham-der-ham** (K.25/8)

\*\*\*

Ukdeden dönmüşdü diller kâkül-i **ham-der-hama** (M.6/V)

<sup>421</sup> Diğer örneklerde görüldüğü üzere Farsça gramer birlikleri oluşturmaya yarayan “be” edatını, Nedim Türkçe bir kelimeyle kullanmakta beis görmemiştir. Hasibe Mazıoğlu bu nedenle: “Nedim’in şiirlerindeki şehirli dilinin canlı ve tabii ifadesi yüzünden halkın yabancı kelimeleri kullanırken yaptığı yanlışlıkları onda da aynen görürüz.” diyerek şairin “yan-be-yan” terkindeki gramer yanlışını dahi kullandığını belirtir. bk. Hasibe Mazıoğlu, *Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.121.

**pâ-der-rikâb:** hareket etmek üzere bulunan, hareket etmeye hazır.

Eger ‘ömrüm isen de eyle şitâb  
Ki fırsat görürsün ki **pâ-der-rikâb** (m.1/2)

#### IV. “ender” ile yapılanlar:

**ham-ender-ham:** büklüm büklüm, kıvrım kıvrım.

Bir mısra‘-ı resâ deyicek mû-miyânına  
Mânend-i turre kaddi **ham-ender-ham** eyleriz (G.49/6)

**harâb-ender-harâb:** 1.büsbütün bozulmuş, yıpranmış. 2. geçkin, sarhoş.

Lutf ile kıl merhâmet çün kalb-i pür-vîrânesi  
Pes **harâb-ender-harâb**âsâ habîb-i kibriyâ (K.1/15)

Yapılsın dest-i lûtfunla sarây-ı hâtır-ı ahhâb  
Dil-i virâne-i düşmen **harâb-ender-harâb** olsun (G.113/4)

**nihân-ender-nihân:** çok gizli

Bir güzel sev sakın ammâ duymasın zâl-ı felek  
Genc ola amma **nihân-ender-nihan** lâzım sana (G.6/4)

**pey-ender-pey:** arka arkaya, ardısıra, durmadan; azar azar.

Böyle ibrâm-ı **pey-ender-peyle** ol sâkî-i şûh  
Korkarım küstâh eyler ‘âşık-ı şermendesin (G.94/3)

**zer-ender-zer:** süslemede ikinci defa altın tabakası ile kaplama.

**Zer-ender-zer** ya bir ser-levha-i dîvân-ı şevketdir  
Yahud kudretle menşûr-ı sa‘âdet üzre tuğrâdır (k.13/9)

Meh-i nev kasr-ı ‘izz ü câhına cüft-i **zer-ender-zer**  
Der-i iclâline subh-ı bahâran perde-i dîbâ (k.42/7)

#### V. “tâ/te” ile yapılanlar:

**ser-tâ-kadem:** baştan ayağa.

Cilve-i hüsnünle her mûyum perî-hîz olmada  
Aşk ile **ser-tâ-kadem** âyîne-fâm etdin beni (G.161/4)

**ser-tâ-pâ:** baştan ayağa kadar, baştan başa, bütün, hep.

Dil-ârâ kasrlarla zîr ü bâlâsı bulup revnak  
Ferah-zâ dil-güşâ matbû‘ u zîbâ oldu **ser-tâ-pâ** (K.43/13)

O sultân-ı cihanbandır ki İbrâhîm Pâşâyı  
Vezîr-i a‘zam edüp verdi revnak dehre **ser-tâ-pâ** (k.7/5)

Edemez kesb-i safâ âyîne-i endâm-veş  
Ol ki bir kez yâri **ser-tâ-pâ** der-âgûş eylemez (G.48/3)

**ser-tâ-ser:** baştan başa.

Tutup âfâkı **ser-tâ-ser** fûrûğu âftâbâsâ  
Cihânı kıldı pür sıyt u sadâ-yı kûs-ı şevketle (k.9/3)

#### 4.2.3. Söz Tekrarı

Söz tekrarları, ikilemeler gibi kelimelerin tekrarına dayanan söz gruplarıdır. Ancak bunlar aynı zamanda sanatçının üslubunu da belirgin kılan hususiyetlerden biridir. Cem Dilçin, bir anlatım tekniği olarak Fuzulî'nin şiirlerinde uyguladığı söz tekrarlarının tesadüfî olmadığını söyler.<sup>422</sup> Bunu diğer divan şairlerine teşmil etmek mümkündür. Zira bu şairler sözü akıllarına geldiği gibi sıralayarak bir şiir vücuda getirmemişlerdir. Her şeyden önce onları belirli bir düzen içinde yazmaya zorlayan bir vezin vardır, gelenekten gelen birtakım kurallar ve kendi içerisinde muazzam bir nizamı haiz bir yapı, Ali Nihat Tarlan'ın ifadesiyle bir "iç hendese" vardır. Beyitin birinci mısrasındaki bir kelimenin mısranın sonunda veya ikinci mısranın herhangi bir yerinde tekrar edilmesi ve bu şekilde ortaya çıkan paralel veya çapraz söz söyleme tekniği hem ahenk ve hem de mana bakımından büyük bir zenginliği temin etmektedir. "*Söz tekrarları, anlamı düzenleyen, açıklayıp genişleten, vurgulayıp pekiştiren, birbiriyle karşılaştıran; anlamda dalgalanmalar yaratan, söz öbekleri arasında türlü eşitlik ya da karşılık ilişkisi kuran bir özellik taşımaktadır.*"<sup>423</sup> diyen Cem Dilçin, söz tekrarlarını yapı ve kuruluşlarına göre birli, ikili, üçlü, dördü, beşli ve bunlara bağlı alt türler olarak sınıflandırır. Nedim Divanı'nda dördü ve beşli söz tekrarlarına pek rastlanmaz. Birli, ikili, üçlü söz tekrarları ise tekrarlanan sözcüğün beyit içerisinde görüldüğü yere göre farklılık arz etmektedir. Bu çalışma için bütün söz tekrarlarını almak mümkün olmadığından Nedim'in divanındaki bazı söz tekrarları bu sınıflandırmaya tabi tutularak birkaç örnekle iktifa edilecektir.

##### 4.2.3.1. Birli Söz Tekrarları

Bu tür söz tekrarları, birinci mısradaki yer alan ve beytin anlam dünyasını oluşturmada önemli bir işlevi olan kelimenin ikinci mısradaki tekrar edilmesiyle gerçekleşir. Birli söz tekrarları tekrar edilen kelimenin beyitte bulunduğu yere göre birkaç türde olmaktadır.

<sup>422</sup> Cem Dilçin, "Fuzulî'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği", **Türkoloji Dergisi**, Ankara Üniversitesi Basımevi, C.X, S.1, Ankara 1992, s.77-114.

<sup>423</sup> Cem Dilçin, **agm.**, s.78.

- I.** Birinci mısranın başındaki ilk sözcük beytin redifi yahut redifi oluşturan kelimelerden biri olarak tekrarlanır:

**Söylenmez** ol perî ile seyr-i Hisârımız  
Zann etme ey dil onu heman **söylerim** sana (G.3/5)

**Yazanlar** peykerim destimde bir kâşî sebû yazmış  
Aceb meşrebce tahrîr eylemiş el-hak nikû **yazmış** (G.52/1)

Bazen redifi oluşturan kelime veya kelime grubundan biri beytin ilk mısrasında ilk sözcük dışında herhangi bir yerde tekrar edilir.

Neler çeker ramazân içre ıyde **dek** göresin  
Nedîm terk-i mey-i hoş-güvâr edinceye **dek** (G.62/5)

Aşağıdaki beyitte ise gazelin redifi olan “tutmak” fiili cinaslı kullanılmıştır. Birinci mısranın başında “dikiş tutturmak” ve ikinci mısranın başında varsaymak, farz etmek manasında “tutalım” deyiminde; ikinci mısra sonunda ise gül fidanının dikildiği toprağa alışıarak gelişip büyümesi manasına gelecek şekilde tekrarlanmıştır.

Dikiş **tutsun** mu çâk-i gonce seyr etdikde ruhsârın  
**Tutalım** dikdigin nev-nahl-ı gül ey bâğban **tutmuş** (G.53/4)

- II.** Birinci mısranın başındaki ilk sözcük rediften önce beytin kafiyesi olarak tekrarlanır:

**Nev-cüvanlık** ‘âlemin tâ kim getirsen yâdına  
Dahı pek pîr olmadan bir **nev-cüvan** lâzım sana (G.6/2)

Bu beyit Nedim Divanı neşrindeki (Muhsin Macit neşri) 6 nolu gazelin ikinci beytidir. Bu beyitte olduğu gibi gazelin diğer beyitlerinde de söz tekrarları belirgindir. Diğer beyitler:

**Bîgâne** gamzen ‘âşîka nâdâna âşinâ  
Tâ-key tegâfûl ey büt-i **bîgâne** âşinâ (G.1/1)

**Nikâb** ile göremezken biz onu vâ-hayfâ  
Rakîb o gerden-i simîni bî-**nikâb** kokar (G.16/4)

**Gülistan** görmedik gül kokmadık ammâ ruhun meyden  
Gül-ender-gül **gülistan-der-gülistân** olduğun gördük (G.58/6)

Yukarıdaki beyitlerin redifi sırasıyla “lâzım sana”, “âşinâ”, “kokar” ve “olduğun gördük”tür. Koyu harfle gösterilen kelimeler ise rediften önce gelerek kafiyeli kelimeyi oluşturmuştur.

- III.** Birinci mısranın başındaki kelime redif ve kafiye dışındaki bir kelime olarak tekrarlanır:

**Nedir** ‘aceb sebep-i hayretin **nedir** derdin  
Kemâl-i lutfun ile kıl kemînene ihbâr (K.7/17)

**Sühan** bu gâyete erdikde bir tebessüm edüp  
Dedi ki ey **sühanından** nümûne sihr-i helâl (K.8/22)

**Güllü dîbâ** giydin ammâ korkarım âzâr eder  
Nâzenînim sâye-i hâr-ı **gül-i dîbâ** seni (G.154/3)

IV. Birinci mısra başındaki kelime ikinci mısra başında da aynen tekrarlanır:

**Her biri** bir şeb-çerâğ-ı ârzûdan muktebes  
**Her biri** pervâne **bir** şem‘-i fûrûzân üstüne (K.3/11)

**Henüz** bu sühanın olmamışdı lafzı tamâm  
**Henüz** cevher-i ma‘nâsı bulmamışdı kemâl (K.8/27)

**Fedâ bu** ni‘met ü ihsânına **çi** cân u **çi** dil  
**Fedâ bu** lutf-ı firâvânına **çi** câh u **çi** mâl (K.8/36)

**Ne ravza** arş-ı a‘lâ âstânından kinâyetdir  
**Ne ravza ravza-i** cennet fezâsından ibâretidir (K.15/10)

**İzz ü devlet** ola çün nâme-i kadrinle fahûr  
**İzz ü devlet** sözü tâ nâmede unvâna gelir (K.16/46)

**Görünmez** sâhasında hâr u hâşâk-i *melâl u gam*  
**Görünen** sûret-i *zevk u safâdır her taraf her sû* (k.40/6)

Son beyitte tezat bir tekrar vardır. Kethuda Muhammed Paşa’nın köşkünde görünen ve görünmeyen üzerine kurulu bir tezat. Onun köşkünde görünmeyen melal ve gamdır. Üzüntü ve kederden en ufak bir kırıntı dahi yoktur. Her tarafta görünen ise zevk ve safadır. Bu tezat tekrarlar, beyitte italik olarak gösterilen kelime gruplarıyla güçlendirilmiştir.

Nedim, Kethuda Muhammed Paşa’nın sarayını övdüğü bir başka şiirinde “ne sarây” ünlemini art arda sıralayarak ince teşbihlerle sarayın güzelliği vasfında paşayı metheder:

**Ne serây** irgüremez bâmına ser-pençesini  
**Ne** kadar sa‘y-i nigâh eylese bâzû-yı nigâh (k.43/5)

**Ne serây** vüs‘atına dâiresi huldun teng  
**Ne serây** rif‘atına kaddi sipihrin kûtâh (k.43/6)

V. Beytin birinci mısrasındaki bir kelime rediften önce veya kafiyeli kelime olarak tekrarlanır.

Sen gayri destin aç yürü bir **âstâna** kim  
Şâh u gedâya matlabı ol **âstan** verir (K.4/72)

Zâhid **Sakız** şarâbımı pinhan çeküp demiş  
Bîgâne içmesin bu sudan kim **sakızlıdır** (G.14/3)

Kocup her şeb miyânın **cânına can** katmada ağyâr  
Behey zâlim sen insâf et bizim de **cânımız** vardır (G.26/6)

Zâhid ölür gider **gam**-ı havz-ı behiştten  
Biz bir kadeh şarâb ile def ‘-i **gam** eyleriz (G.49/4)

Edüp **hû hû** deyü feryâdına telmih uşşâkın  
Celî hatla cüvân-ı nâzenînim çifte **hû** yazmış (G.52/4)

Metâ‘-ı vaslına **canlar** verirdim ammâ kim  
Aman o gamze-i hun-hâr bende **can** mı kodı (G.148/2)

Nice **nişanlayabilsin** gözüm o mekkârı  
Nikâbını açıcak ‘akldan **nişan** mı kodı (G.148/3)

**VI.** Beytin birinci mısrasındaki ilk söz yine ilk mısranın sonunda tekrarlanır.

**Yâ nesi** var hazretinden gayri onun **yâ nesi**  
Eyle şâyân-ı şefâ‘at yâ habîb-i kibriyâ (K.1/19)

**Tutsun** cihânı haşmeti tâ hüsn ile **tuta**  
Mülk-i Hitâyı kişver-i Kıpçakı zülf ü hat (G.55/21)

**VII.** Beytin ikinci mısrasının başındaki kelime mısra sonunda rediften önce tekrarlanan kafiye kelimesidir:

*Dehânı* hasreti huşk etmedik *dehan* mı kodı  
**Miyânı** mihneti ham kılmadık **miyan** mı kodı (G.148/1)

**VIII.** Tekrarlanan kelime rediften önceki kafiye kelimesidir:

Halvet-i sâfi-zamîran hâne-i âyinedir  
Siklet olmaz gelse de **mihman mihmân** üstüne (K.3/22)

Âsaf-ı İskender-âyîn ü hakîm-i hurde-bîn  
Fâ‘ik olmuş zâtı **Hâkânî** vü **hâkan** üstüne (K.3/24)

Ol **sipeh**-sâlâr-ı Kisrî-şan ki istiksâr eder  
Bir **sipâhî** bendesin taht-ı **Sipâhân** üstüne (K.3/29)

Nedim’in, Sadrazam İbrahim Paşa övgüsünde yazdığı ıydiyye’de ise tekrarlanan kelimeler aynı zamanda kafiye kelimesidir:

Teshîr edüp cihânı kul etdin kapında hep  
İkbâl ü izz ü devlet ü câhı **yegân yegân** (K.24/4)

Lûtf u mürüvvet eyle biraz dahı bizlere  
Mazmun bağışla bâri efendim **amân amân** (K.24/6)

**IX.** Beyitte tekrarlanan kelimeler, kafiye ve redif dışındaki kelimelerden biri olarak tekrarlanır.

Gerçi **teng** oldu zemînin sen de ammâ kim Nedîm  
Çarhı **teng** etdin ser-i hussâd-ı yârân üstüne (K.3/47)

Ki sana bir haberim var ki **gûş** edersen eger  
Ola o meretebe **gûşun** güherle mâl-â-mâl (K.8/24)

Zemîn ü âsmânı mihr ü mâhı **bilmeden** geçdik  
Kişi öz nefsinı bir hoşça **bilmek** câna minnetdir (K.15/3)

Bana ol hüccet-i vâzıl yeter kim ona **hatm** urmuş  
O zât-ı muhterem kim **hatm-ı** tûmâr-ı nübüvvedir (K.15/8)

Âsafâ meşhûrdur kim **söylemez** üstâd lîk  
**Söyleyince** böyle **söyler** gevher-i yektâ gibi (K.18/35)

Yukarıdaki beyitte hem ilk mısradaki “söylemez” ifadesi ile ikinci mısradaki “söyler” tezat oluşturacak şekilde kullanılmıştır ve hem de ikinci mısradaki “söyleyince”, “söyler” demek sûretiyle aynı mısradaki tekrara dayalı bir ahenk sağlanmıştır. Bu tarz tezat anlamla kurulu tekrarlara Nedim’de başka örnekler de verilebilir. Bu tekrarlar genellikle ikilemelerden farklı olarak ilk mısradaki söylenen sözü güçlendiren, açıklayan tekrarlardır:

Bezme bir dahı dönüp **gelmek** değildi niyyetin  
**Gitdiğin** vakt anladım ‘azm-i şitâbından senin (G.67/4)

Yukarıdaki beyitte, sevgilinin meclise bir daha gelmek gibi bir niyetinin olmadığı belirtildikten sonra; ikinci mısradaki bunun nedeni gidişindeki aceleciliğiyle ilişkilendirilerek temellendiriliyor. Ve beyte anlam güzelliği kazandıran temel unsur ilk mısradaki “dönüp gelmek” ile ikinci mısradaki “gittiğin vakt” ifadelerinin yarattığı tezat anlam örgüsüdür. Yine Nedim Divanı’ndaki “olsa da” redifli gazelde “olmak” eyleminin karşıt anlamlarından yararlanılarak yapılan tekrar gayet güzeldir. Özellikle 1, 2 ve 4. beyitlerde mısra başında yer alan “olmaz” ifadesi, bir taraftan beytin anlamını tamamlayıp, yargıyı neticelendirerek bütün vurguyu üzerine almakta ve ifadedeki söyleyişi daha etkili kılmakta; öte taraftan ise gazelin redifi “olsa da” ile birlikte “olmaz-olsa da” tezat anlam örüntüsüyle anlamdaki akışı/sürekliliği sağlamaktadır:

1. Dil sıklet-âver-i gül **olur** jâle **olsa da**  
**Olmaz** sahn-tırâz-ı çemen lâle **olsa da**<sup>424</sup>
2. **Olmaz** figânı rütbe-res-i âh-ı saht-ı dil  
Bülbül ne denlü na‘ra-keş-i nâle **olsa da**

<sup>424</sup> Bu beyitte ilk mısradaki “**olur/olsa da**”; ikinci mısradaki ise “**olmaz/olsa da**” şeklindeki kullanım ayrıca dikkat çekicidir.

3. Aks-i fûrûğu dehre yine lem‘a-tâbdır  
Mâh-ı ruhun hatınla *siyeh-hâle olsa da*
4. **Olmaz** niyâz-mend-i nemek-rîz-i tabîb  
Zahm-ı derun leb-â-leb-i teb-hâle **olsa da**
5. *Geçmez* hevâ-yı aşk-ı cüvânandan Nedîm  
Kâmet hamîde pîr-i dü-sad-sâle *olsa da* (G.144)

Aşağıdaki iki beyitte ise tekrarlar hem mana ve hem de söz dizimsel açıdan aynı sıra dâhilinde arka arkaya sıralanmıştır:

Düşde görmüş mü ya Dârâ **bu kadar** dârâtı  
Husrev etmiş mi tasavvur **bu kadar** ‘unvânı (K.19/31)

Kurabilmiş mi Sikender **bu kadar** dîvânı  
Sürebilmiş mi yahud Cem **bu kadar** devrânı (K.19/32)

Diğer örnekler:

Yok bu dünyâda hele Kasr-ı **Cinânın** misli  
Bilmezem var mı **cinân** içre dahı akrânı (K.20/12)

Çeşme-i **Nûr** ise **Nûr** âyetin eyler tefsîr  
Cedvel-i Sîm ile bulsa n’ola zîb ü şânı (k.20/13)

Beni kıldı tâ şöyle **mest**-i harâb  
**Ki mest** olur işitse bûyum şarâb (m.1/5)

Miyân-ı yâra **dil-cûdur** demek kasdeylemiş ammâ  
Yanılmış hâme-i mutlak-‘inan **dil-cûyu** mû yazmış (G.52/2)

Sen dil ü **rîşini** hûn-âb ile rengîn edegör  
Zâhid-i hâma gerek **rîş**-i hizâb-âlûde (G.120/4)

Şevk âteşine sen de **tutuşdun** mu ey gönül  
Seyr etmedin mi dün **tutuşan** pehlevanları (G.155/2)

Dikkat edilecek olursa beyitlerdeki tekrarların bazıları cinaslı kullanılmıştır. Ayrıca yukarıdaki beyitlerden birinde görüldüğü üzere kelime tekrarları yalnızca iki mısra arasında olmayıp tek mısradaki aynı kelime veya kelime grubunun tekrar edilmesi şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Nedim Divanı’nda bu tür tekrarların da sayısı oldukça fazladır.

Ne **âlâyışdır** âlâyındaki **âlâyış** ü tertîb  
Ya dîvân-ı hümâyûnundaki **haşmet** ne **haşmetdir** (K.15/33)

**Açıl** ey fasl-ı dey sen gülsitanlardan **açılısın** gül  
Terennüm eyle bülbül mutribim çengim rebâbımsın (K.19/4)



Nergis-i gül-gûn beyâzın sanma surh etmiş remed  
Gamze-i zâlim yine **kan** eylemiş **kan** üstüne (K.3/18)

Seni kim görüp olmadı mübtelâ  
**Belâsın** â zâlim **belâsın belâ** (m.1/6)

Aşağıdaki beyitte ikinci mısradaki tekrarlanan “her” edatı ise hem zamana vurgu yapmakta hem de ahengi sağlamaktadır:

Ey meh rikâbı ol da gör ikbâli ben bunu  
**Her** vakt u **her** zamân u **her** an söylerim sana (G.3/12)

Birli söz tekrarları ile ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür.

#### 4.2.3.2. İkili Söz Tekrarları

İkili tekrarlar söz tekrarları içerisinde en sık kullanılan tekrar grubudur. İlk mısradaki iki kelimenin ikinci mısradaki tekrarlanmasıyla oluşan bu grup tekrarlar özellikle paralel söz söylemede etkin olarak kullanılırlar. Mısra içerisindeki kullanımına göre çapraz veya paralel bir biçimde kullanılabilirdiği gibi karışık olarak da tekrar edilir.

**Kız oğlan** nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın  
Belâsın ben de bilmem **kız** mısın **oğlan** mısın kâfir (G.41/2)

Beyitte ilk mısradaki “kız” ve “oğlan” kelimeleri paralel biçimde ikinci mısradaki yine aynı sırayla tekrarlanmıştır. Ayrıca ilk mısradaki “nâzı nâzın”, “âvâzı âvâzın” kelimeleri ile ikinci mısradaki soru edatıyla (mısın) sağlanan tekrarlar, bir iç ahnek oluşturduğu gibi hem anlatımı daha güçlü kılmakta ve hem de müzikalitesiyle manada dalgalanmalar yaratmaktadır. Aynı ritmik yapı gazelin diğer beyitlerinde de vardır. Bir örnek daha:

*Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler*  
Nesin *sen* doğru söyle **can** mısın **cânân** mısın kâfir (G.41/5)

Bu beyitte de “cân” ve “cânân” kelimelerinin dışında ahengi temin eden pek çok kelime vardır. Ahengi sağlayan ve anlamı pekiştiren bu ilişkiyi aşağıdaki şekil daha görünür ve belirgin kılacaktır.

1. mısra	2. mısra
Sana	Nesin
kimisi	sen
cânım	doğru
kimi	söyle
cânânım	cân mısın
deyü	cânân mısın
söyler	kâfir

**Yahşi** sayan **yamana** bu devr-i zamâneyi  
**Yahşi** bilir ki *yahşıya* dâ'im **yaman** verir (K.4/65)

Bu beyitte de yine “yahşi” ve “yaman” kelimeleri birinci ve ikinci mısradaki aynı sırayla tekrar edilmiştir. “Yahşi” sözcüğü ikinci mısradaki ayrıca tekrarlanmıştır.

Eyyâm-ı hiremde tualım **genc bulunmuş**  
 Âdem o zaman neyliyorum **genc bulunmaz** (G.46/5)

*Geh* bana **nâz** u *gehi* verir ruhsat-ı **niyâz**  
**Nâz** eylemek **niyâza** da bir ‘âdet olmasın (G.100/8)

Yukarıdaki beyitte “nâz” ve “niyâz” kelimeleri hem birinci mısradaki hem de ikinci mısradaki aynı sırayla tekrarlanmıştır.

*Bir elinde gül bir elde câm* geldin sâkiyâ  
 Kangısın alsam **gülü** yâhud ki **câmı** yâ seni (G.154/4)

Bu beyitte ise her iki mısradaki tekrarlanan “gül” ve “câm” kelimelerinin dışında “bir elinde” ve “bir elde” kelimeleri ile “yâ” (sâkiyâ/yâhud/yâ) seslerinin tekrarı dikkat çekmektedir.

İkili söz tekrarları, yalnız iki mısra arasında dikey olarak değil; tekrarlanan ikili kelime grubunun yatay olarak aynı mısradaki tekrar edilmesi şeklinde de karşımıza çıkmaktadır:

**Bir dem** tegâfûl etmez isek **bir dem** eyleriz  
 İzhâr-ı aşkı yâre **hem etmez hem eyleriz** (G.49/1)

#### 4.2.3.3. Üçlü Söz Tekrarları

Üçlü söz tekrarları ikili tekrarlar gibi birinci mısradaki tekrarlanan kelimenin ikinci mısradaki tekrarlanması esasına dayanır. Tekrar edilen kelimeler her iki mısradaki aynı sırayla (paralel) olabileceği gibi farklı sırayla (çapraz veya karışık) da olabilir.

**Gelmedin görmedin ahvâlimi dâd eylemedin**  
**Görse kâfir benim ahvâlimi îmâna gelir** (K.16/5)

**Sen demişsin kim kimin derdiyle giryandır** Nedîm  
**Hep mürüvvetsiz senin derdinle giryân oldu hep** (G.9/8)

**Sana kimisi cânım kimi cânânım deyü söyler**  
 Nesin **sen** doğru **söyle can mısın cânan mısın** kâfir (G.41/5)

Yukarıdaki beyitlerde geçen tekrarlarla baktığımızda ilk mısradaki neredeyse tek bir kelime dışında kalan tüm kelimeler beytin ikinci mısrasında veya aynı mısra içerisinde tekrar edilmiştir. Dikkat edilecek olursa ikinci beytin ikinci mısrasında tekrarlanmayan kelimeler “demişsin” ile “Nedim” sözcükleridir. Ancak “Nedim”, şairin mahlası olduğu için tek bir kelime dışındaki tüm sözcüklerin tekrarlandığını söylemek mümkündür.

Bu söz tekrarları yalnızca beytin mısraları arasında değil beyitler arasında da olabilmektedir. Aşağıdaki örneklerde beytin ilk mısrasının başındaki kelime grubu kendisinden sonraki beytin yine ilk mısrasında ve yine aynı sırayla kullanılmıştır:

**Bilir kim bir** keşîde rahşdır ıstabl-ı hâsında  
 Meh-i nev gören çarhın kefelgâhında tamgâyı

**Bilir kim bir** çekîde katredir deryâ-yı cûdundan  
 Gören enfâs-ı bâd-ı subh ile cûşende deryâyı (K.9/22-23)

Bir başka örnek:

**Gel ey** piyâle hat-ı la‘l-i yârdan **ne haber**  
 Sevâd-ı kişver-i bûs u kenârdan **ne haber** (N.9/1)

**Gel ey** nesîm-i sabâ lâlezârdan **ne haber**  
 Selâmı geldi mi peyk-i bahârdan **ne haber**<sup>425</sup> (N.9/2)

Yukarıdaki beyitlerde “gel ey” nidası hem ilk beyitte hem de ikinci beytin başında tekrarlanmıştır. Ayrıca “ne haber” redifi şairin ilk mısradaki kadeh ile ikinci mısradaki ise saba rüzgârı ile hasbîhalini ifade eden günlük dile yakın bir tabirdir.

Aşağıdaki beyitlerde ise tekrarlanan söz grubu aynı gazelde ve ikinci mısranın başında yoğunlaşmaktadır:

<sup>425</sup> Bu beyit Nâbî'nin (1642-1712) aynı redifli gazelinin matla beytini hatırlatmaktadır:

Gel ey nesîm-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber  
 Gelür mi kâfile-i müşg-bârdan ne haber\* (G.182/1)

\*Ali Fuat Bilkan, **Nabi Divanı**, C.1, Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s.597.

Uşşâkın olsa n'ola fedâ nakd-i canları  
**Seyr etmedin mi** dünkü fedâyî cüvanları (G.155/1)

Şevk âteşine sen de tutuşdun mu ey gönül  
**Seyr etmedin mi** dün tutuşan pehlevanları (G.155/2)

Çeng ü çegâne zevkı biraz dursun el-amân  
**Seyr edelim** bu *seyre* gelen dil-sitanları (G.155/4)

#### 4.2.4.4. Dörtlü Söz Tekrarları

Dörtlü ve beşli söz tekrarlarına pek rastlanmaz Nedim'de. O bu tür tekrarları daha ziyade pararel söz söylemede kullanır:

**Her turrasında bin şiken-i** dil-rübâsı var  
**Her bir şikenc-i turrada bin** mübtelâsı var (G.25/1)

Yukarıdaki beyitte, görüleceği üzere “her, turra, şiken[c], bin” sözcükleri ve redif olduğu için “var” sözcüğü hem birinci hem de ikinci mısra da tekrarlanmıştır.

**Sen** demişsin **kim kimin hayrânıdır bilmem** Nedim  
 Nâzeninim pek **bilirsin kim senin hayrânınam** (G.90/6)

Bu beyitte de ilk mısra ile ikinci mısra karşılaştırıldığında tekrarlanmayan kelime neredeyse yoktur ve bu tekrarlar hem mısra içerisinde (kim-kimin) hem de beyit içerisinde ahengi sağlamaktadır.

Nedim Divanı'nda bu tekrarlar dışında ahengi temin eden farklı söz tekrarlarına rastlanmaktadır. Aşağıdaki beyitte ilk mısra da geçen “iki desti” kelimesi ikinci mısra da genişletilerek, anlam boyutu zenginleştirilerek tekrarlanmaktadır:

Gelir ol şûh-ı nâzende **iki desti** yine kande  
**Bir elde** sâgar u **bir elde** câm-ı erguvan tutmuş (G.53/7)

(*O nazlı şuh, yine iki eli kanda gelir; o bir elinde kadeh, bir elinde kızıl kadeh tutmuştur.*)

İlk mısra da sevgilinin iki elinin kanda oluşu ikinci mısra da “bir elde sâgar” “bir elde câm-ı erguvan” ifadeleriyle genişletilmektedir. Onun iki elinin kanda oluşu tasavvuru, her iki elinde de içi kırmızı şarapla dolu kadeh olmasından ötürüdür.

Yine bazı şiiirlerde belirli söz kalıplarının yalnızca beyit içerisinde değil manzumenin genelinde tekrar edildiği göze çarpar:

**Çünkü** bülbülsün gönül bir gülsitan lâzım sana  
**Çünkü** dil koymuşlar adın dil-sitan lâzım sana (G.6/1)

(*Gönül! Mademki bülbülsün, sana bir gül bahçesi gerek; mademki adını gönül koymuşlar sana gönül alıcı bir güzel gerek.*)

Gazelin matla beyti olan yukarıdaki beyitte her iki mısra başında tekrarlanan “çünkü” edatı gazelin genelinde tekrar edilmektedir. Gazelin 1-3-5-7. beyitleri “çünkü” edatıyla başlamaktadır. Birinci beyitte her iki mısranın başında diğer beyitlerde ise ilk mısra başında tekrar edilen bu edatın rastgele kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Çünkü bu edat açıklama ifade eden bir edat olup, âdeta muhatabı ikna etmek için yapılan açıklamaları, sebep-sonuç ilişkisine dayalı mantıksal bir çıkarımı içermektedir. Gazelde şairin kendisi ve dolayısıyla gönlüyle olan hasbihalini anlatmakta; onu ikna ve teselli etme, avutma gayretinin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece hem mana hem de ahenk bakımından önemli bir görevi ifa ettiği görülür.

Nedim’in, en büyük hamisi İbrahim Paşa’nın övgüsünde kaleme aldığı kasidede pek çok beytin “ammâ ki veya ammâ ne...” edatıyla başlaması dikkat çekicidir:

**Ammâ ki** sonra böyle ser-â-pâ zebân olup  
Kat’î cevâbı tîğ çü âb-ı revan verir (K.4/6)

**Ammâ ne** gûne rezm ki yâdı zaman zaman  
Cân-ı ‘adûya lerziş-i berk-i hazan verir (K.4/10)

**Ammâ ne** vak‘a kim dile vasf-ı bülendinin  
Her lafzı neş’e-i tarab-ı câvidan verir (K.4/12)

**Ammâ ne** neş’e kim eseri fikr ü zikrinin  
Kalb ü lisâna hâlet-i tîğ ü sinan verir (K.4/13)

**Ammâ ne** fikr ü zikr kim âgâh olanlara  
Yâdı ‘atâ-yı hâlık-ı kevn ü mekan verir (K.4/14)

**Ammâ ne** rahş rahş-ı tırâzende-tarz kim  
Na‘lin hilâl mîhın ise ahteran verir (K.4/36)

**Ammâ** hemîşe baht-ı dağal-bâz neyleyim  
Tab‘-ı bülendime halecân-ı nihan verir (K.4/63)

Yine Sultan III. Ahmed’in tuğrasını methettiği kasidede ilk üç beytin ilk mısrasının ilk sözcüğü olarak tekrarlanan “zihî” edatı, sultana olan şükran ve minnetin, temennanın daha ilk kelimeyle ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır:

**Zihî** pâkîze tuğrâ-yı hümâyûn-ı mülûkâne  
Ki vâcib mücebince ‘âmil olmak cümle şâhâne (K.17/1)

**Zihî** vâlâ hümâ-yı evc-pervâz-ı celâlet kim  
Düşer bâl açdıgınca sâyesi İrân u Tûrâna (K.17/2)

**Zihî** sîmurg-ı zerrin-pençe-i kâf-ı mehâbet kim  
Gelir hem-çün piristû heybetinden lerze hâkâna (K.17/3)

Bunun gibi, Nedim Divanı'ndaki (Muhsin Macit neşri) 25 nolu kasidenin 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10. beyitlerinde “**Bu rûz odur ki**” ve 27 nolu kasidenin 7, 8, 9. beyitlerinde “**Hoş geldin eyâ**” söz grubu tekrarlanmaktadır ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bazen de kalıplaşmış sözlerin tekrarlandığı görülür:

Mu‘ammer eylesin **yavuz nazardan saklasın Mevlâ**  
Ki onlardır binâ-yı ‘izz ü şânın çâr erkânı (K.11/7)

**Bârî hatardan saklasın yavuz nazardan saklasın**  
Dâ'im kederden saklasın kilsin tebessüm dem-be-dem (K.12/16)

Ali Paşa'nın övgüsünde yazdığı kasidenin bir beytinin ilk mısrası ile Şehzâde Sultan Nu‘mân'ın veladeti için düşürdüğü tarihteki bir beytin ikinci mısrası tamamen aynıdır:

**Lûtfunun bir şekerin handesi âb-ı hayvân**  
Kahrının bir nefes-i serdi lehîb-i külhan (K.2/42)

Bağının bir gül-i neşküftesi gülzâr-ı behişt  
**Lûtfunun bir şekerin handesi âb-ı hayvân** (k.10/4)

Nedim özellikle kaside ve tarihlerde kalıp ifadeleri sıkça kullanır.<sup>426</sup> Pek çok tarih “Şehenşâh-ı hümayûn-pâye...” şeklinde başlamaktadır veya şiirin herhangi bir yerinde geçmektedir. Aşağıdaki beyitlerde ise mısralar neredeyse birbirinin aynıdır:

**Şehenşâh-ı hümayûn-pâye Sultân Ahmed-i Gâzî**  
Fürûğ-ı şem‘-i mihrâb-ı hilâfet sâye-i yezdân (K.20/1)

**Şehenşâh-ı hümayûn-pâye Sultân Ahmed-i Gâzi**  
Ki şâmildir cihâna re’feti ebr-i bahârâsâ (K.45/1)

**Şehenşâh-ı hümayûn-pâye Sultân Ahmed-i Gâzî**  
Ki şâmildir cihâna lutfu ebr-i nev-bahâr-âsâ (K.51/1)

Aşağıdaki iki beyitte de şairi perişan eden sevgilinin zülfünün kokusudur.

*Nûkhet-i zülfünle geldikce* nesîm-i nev-bahâr  
**Turra-i sünbül-sıfat âşüfte**-hâl eyler beni (G.147/5)

*Nûkhet-i gîsû ile geldin* bize âh ey sâkî  
**Turra-i sünbül-sıfat âşüfte**-kâm etdin beni (G.161/3)

Kûh u deryâ iki cânibden der-âgûş eylemiş  
**Sanki deryâ dâyesi kûhsâr ise lâlâsıdır** (K.38/7)

<sup>426</sup> Esasen bu biraz da kaside ve tarih nazım şekillerinin yapısıyla alakalıdır ve diğer şairlerde de örneğin gazellere göre kaside, tarih ve kıt’alarda kalıp ifadeler çoğunluktadır. Mühim olan şairin bu ifadeleri kullanmada gösterdiği hünerdir. Zira mana ile başarılı bir biçimde mezc edilirse söz konusu kalıp ifadelerin üslup ve ahenk bakımından şiire ayrı bir güzellik katacağı muhakkaktır.

İki cânibden almışlar o tıfl-ı şûhu âgûşa  
**Ana gûyâ ki deryâ dâye olmuş kûh ise lâlâ** (k.37/14)

İlk beyit Kapudan Mustafa Paşa Yalısı'nı tavsif için yazılmış bir kaside; ikinci beyit ise bu yalı için düşürülen bir tarihtir.

### 4.3. Paralel ve Ortak Söz Yapıları

Bu tür söz yapıları; ses, kelime ve söz tekrarlarında olduğu gibi anlamı pekiştirip güçlendirerek beytin anlaşılmasında, açıklanıp yorumlanmasında önemli bir görevi yerine getirirler. Çünkü beyit içerisindeki kelimeler, gerek söz dizimsel açıdan buldukları yer itibariyle ve gerek anlam itibariyle görevli kelimeler olup her bir sözcük bir diğerini, açıklayan, anlamlandıran, öteki sözcüklerin yardımıyla beyit içerisinde anlamlı bütünlük oluşturan dil öğeleridir. “Dörtlü, beşli söz tekrarlarında görülen aynı kelimelerin beytin her iki mısraında belli bir düzenle tekrarlanmasına karşılık paralelizimde sadece aynı kelimelerin değil, ses, anlam ve vezin itibariyle benzer kelimelerin tekrarı söz konusudur.”<sup>427</sup> Bu tekrar ve paralellik ise birkaç şekilde karşımıza çıkmaktadır: “I. Tam simetri ve paralellik, II. Yarı simetri ve paralellik, III. Karışık simetri ve paralellik.”<sup>428</sup> Bunlardan tam simetri ve paralellik, beytin bütününde var olan yani hem birinci hem de ikinci mısrasında görülen paralelliktir. Yarı simetri ve paralellik, beytin bir mısrasında veya her iki mısradada belirli kelime gruplarında görülen paralelliktir. Karışık simetri ve paralellik ise mısralar arasında karışık olarak görülen bazen ses bazen de mana bakımından aynı sözcüklerin tekrarlanması esasına dayanır. Cem Dilçin bu tür paralellik konusunda: “Beytin söz yapısından dolayı ilk bakışta kendini göstermez ancak cümlelerin öğelerinin dikey ilişkileri açısından yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkar.”<sup>429</sup> der. Dolayısıyla sentaks (söz dizimi) açısından paralellikler olduğu gibi semantik (anlam bilimi) açısından paralellik ve karşıtlık oluşturan şiirler de vardır.

Nedim'in şiirlerinden birkaç örnekle konuyu irdeleyelim:

<b>Ne</b>	<b>böyle</b>	âsaf	<b>-1</b>	zî-şânı	buldu	<b>bir</b>	iklîm
		sadr		cihanbânı	gördü		kişver

(K.13/38)

<sup>427</sup> Muhsin Macit, **Divân Şiirinde Âhenk Unsurları**, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s.59.

<sup>428</sup> Cem Dilçin, “Divan Şiirindeki Paralel ve Ortak Söz Yapılarından Metin Eleştirisinde Yararlanma”, **Türkoloji Dergisi**, C. XIII, S.1, Ankara 2000, s.35.

<sup>429</sup> Cem Dilçin, **agm.**, s.35.

Bu beyti oluşturan kelimelerin hemen hemen yarısı eş sesli, geriye kalanı ise eş anlamlıdır. Daha iyi anlaşılabilmesi ve görülebilmesi amacıyla küçük bir tablo ile gösterilmeye çalışılan yukarıdaki beyitte “**Ne, böyle, -ı (izafet), bir**” kelimeleri her iki mısra için de ortak kelime kadrosunu oluşturur. Bu nedenle iki mısranın ortasında ve bir kere yazılmıştır. “âsaf-sadr”, zî-şân-cihan-bân”, “buldu-gördü” ve “iklîm-kışver” kelimeleri ise eş anlamlı kelimelerdir. Dolayısıyla beyitte ses düzeyinde değil, anlam düzeyinde paralel olarak tekrarlanmıştır.

Felekde	<b>kaldı mı</b>	nâmın	yazılmadık	<b>bir</b>	tâk
Zemînde		medhin	okunmadık		yer

(K.13/42)

<b>Fedâ</b>	<b>bu</b>	ni‘met ü ihsânına	<b>çi</b>	cân	<b>u</b>	<b>çi</b>	dil
		lutf-ı firâvânına		câh			mâl

(K.8/36)

Bu tür paralellikler kasidelerde, özellikle memduhun övgüsünün yapıldığı medhiye beyitlerinde; gazelerde ise matla beyitlerinde daha belirgindir. Nedim, yegâne hâmîsi İbrahim Paşa’nın feyzini ve lütfunu dile getirirken merkeze aldığı kelimeleri olumlayarak, yani olumsuz manalara olumlu/yüce manalar (değer) katarak bununu sebebini memduhunun izzet ve ikbâline bağlar:

Feyzinle	<b>oldu</b>	bezm-i cihan	sicn	<b>iken</b>	behişt
Lutfunla		çarh-ı felek	pîr		cüvân

(K.24/7)

Yukarıdaki beyitte şairin merkeze aldığı ve beytin anlamını temellendirdiği kelimeler birinci mısradaki “bezm-i cihan”, ikinci mısradaki ise “çarh-ı felek”tir. Paşa’nın feyziyle cihan meclisi bir cezaevi gibi iken cennete; lütfuyla da talih ihtiyar iken (mecazen gün göstermezken) genç birisine dönüşmüştür. Bu dönüşümü sağlayan memduhun âdeta tılsımlı lütfudur.

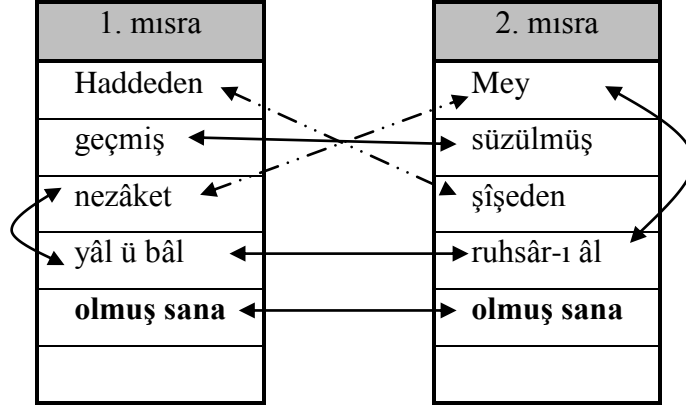
Bu tür paralelliklerin kasidelerde genellikle medhiye kısımlarında, gazelerin ise matla beyitlerinde daha yoğunlukta olduğu belirtilmişti. Çünkü paralelliğin ilk mısradaki yoğunlaşmasını sağlayan daha doğrusu zorunlu kılan unsurlar vardır: redifin her iki mısradaki de tekrar edilmesi gibi. Aşağıdaki beyit de Nedim’in meşhur “sana” redifli gazelinin matla beytidir. Sevgiliye ait vasıfların paralellik içinde verildiği beyitte, birinci mısra ile ikinci mısra arasındaki paralellik çaprazdır:



Haddeden	geçmiş	nezâket	yâl ü bâl	<b>olmuş sana</b>
Mey	süzülmüş	şîşeden	ruhsâr-ı âl	

(G.2/1)

Aşağıdaki şekilde bu paralellik daha belirgin olarak görülmektedir.

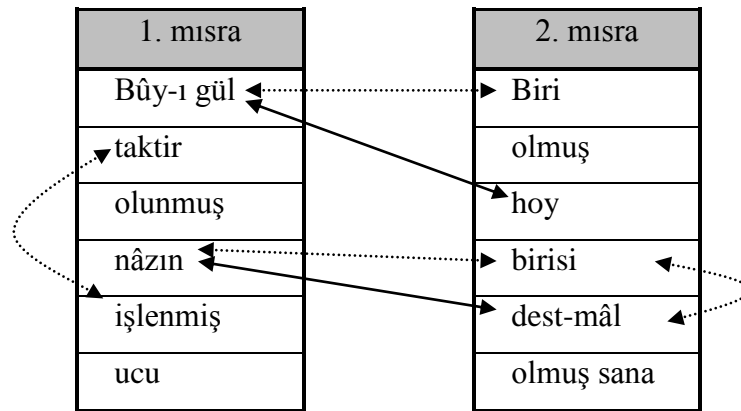


Gazelin ikinci beytinde de aynı paralel söyleyiş devam etmektedir. Ancak bu kez birinci mısradaki kelimeler ikinci mısra da yer alan kelimelerce açıklanıp tamamlanarak beytin anlam bütünlüğü oluşturulmaktadır:

1. Söz Grubu	2. Söz Grubu
<b>Bûy-ı gül</b> taktir olunmuş	<b>nâzın</b> işlenmiş ucu
<i>Biri</i> olmuş <b>hoy</b>	<i>birisi</i> <b>dest-mâl</b> olmuş sana

(G.2/2)

Yukarıdaki şekilden de anlaşılacağı üzere esasen beytin ilk mısrasındaki iki söz grubunun ikinci mısra da anlam bakımından karşılanması söz konusudur.



*Bezm-i tahkîkde can gûş u gönül dîde gerek*  
Görünen **gûş** u **çeşm meclis-i taklîde** gerek (G.57/1)

Beyitteki simetri ve paralelliği tesis eden yapılar tahlil edildiğinde şunları söylemek mümkündür: Beytin redifinden başlayacak olursak “gerek” ifadesi daha ilk bakışta bir seçiciliği bir elemeyi (aşk, âşıklık, meclisin gereklilikleri...) zorunlu kılmaktadır. Buradan ilk mısraya yöneldiğimizde şair redifte “gerek” sözcüğüyle özetlediği anlam dünyasının unsurlarını sıralamaktadır. Bu durumda hakikati öğrenme meclisinde gerekli olan şey canın kulak, gönlün de göz olmasıdır. İkinci mısradan ise taklit meclisinin gereklilikleri belirtilmiştir ki bunlar yine kulak ve gözdür. Birinci ve ikinci mısradan kulak ve gözün kullanımı, göndermeleri farklıdır. Beyitte hem yatay hem de düşey bir söyleyiş vardır: Birinci mısradan “bezm-i tahkik” ile ikinci mısradan “meclis-i taklîd”; birinci mısradan “gûş” ile ikinci mısradan yine “gûş” ve birinci mısradan “dîde” ile ikinci mısradan “çeşim” arasında bu paralellik göze çarpmaktadır. Bu kavramlar arasındaki ilişkiyi şöyle göstermek mümkündür:

	<u>1. mısra</u>	<u>2. mısra</u>
<b>Düşey Paralelizm</b>	bezm	meclis
	tahkik	taklid
	gûş	gûş
	dîde	çeşim
<b>Yatay Paralelizm</b>	can	gûş
	gönül	dîde

İlk mısradan geçen can’ın kulak, gönlün göz olması; bâtından zâhire, manadan maddeye, soyuttan somuta geçişi ifade eder. Şair böylece beytin derin yapıdaki anlam dünyasını somutlaştırarak, açıklayarak sunmaktadır. Günlük yaşamda “can kulağıyla dinlemek”, “gönül/kalp gözüyle görmek” deyimlerinde kullandığımız can ve gönül manevî yapıyı, görünmeyi; kulak ve göz ise maddî yapıyı yani görüneni karşılar. Bu nedenle şair ikinci mısradan taklit meclisi için “görünen gûş u çeşim” gerek diyor.

Bezm-i tahkik hakikatin ne olduğunun araştırılıp sorgulanarak öğrenmeye çalışıldığı bir meclistir. Fakat hakikati öğrenebilmek için irfanî bilgi gereklidir, çünkü ona beşerî göz ve kulakla erişilmez can kulağı, gönül gözü lazımdır. Taklit meclisi, tahkik meclisinin bir görüntüsü, sureti olduğundan onu bilmenin yahut ona ulaşabilmenin araçları da sûret üzere olanı görebilecek, tanıyabilecek araçlardır. Bu beyit hikemî tarzda yazılmış, içinde hikmetler barındıran bir beyittir. Nedim’de bu tarz şiirlerin sayısı bir haylidir. Bu nedenle sanatçıları, dolayısıyla onların sanat anlayışını, sanat dünyasını sınırlamaya çalışmak; şu şair mutasavvıftır, filan şairde hiç tasavvuf yahut hikmet yoktur gibi genellemeler yapmak doğru değildir.

Paralel ve ortak söz yapılarına diğer örnekler:

Gör	kadd-i yâri	serv-i çeman	söylerim sana
Bak	ol dehâna	râz-ı nihan	söylerim sana

(G.3/1)

Beyitte hem yatay hem de düşey düzlemde tam bir paralellik söz konusudur. Zira ilk mısranın ilk sözcüğü olan “görmek” eylemi ile ikinci mısranın ilk sözcüğü olan “bakmak” birbirini tamamlamakta; ancak beytin redifiyle “görmeye” dayalı bu algı yerini “işitmeye” bırakmaktadır. Çünkü redif “söylerim sana”dır. Ayrıca gazelin ilk beytinin her iki mısrası da bir emir nidasıyla “gör ve bak” ile başlamaktadır ki bu ifade tarzı dikkatleri teksif etme noktasında önemli bir görev üstlenmektedir.

Aşağıdaki beyitte de tezata dayalı düşey ve yatay paralelizm vardır:

Gerden-i sâfi	beyâz	öyle	ki	kâfûr	gibi
Çeşm ü ebrûsu	siyâh			semmûr	

(G.150/1)

<b>Düşey Paralelizm</b>	{	<b>1. mısra</b>	<b>2. mısra</b>
		gerden-i sâf	çeşm ü ebrû
		beyâz	siyâh
		kâfûr	semmûr

<b>Yatay Paralelizm</b>	{	gerden-i sâf	↔	beyâz	↔	kâfûr
		çeşm ü ebrû	↔	siyâh	↔	semmûr

Dile	mahabbet	-i	gîsû-yı yâr	olur peydâ
Garîbe	hâhiş		dâr u diyâr	

(G.4/1)

Beyitte tam bir paralellik vardır. Nasıl ki âşık için her daim gönülde, sevgilinin saçlarının aşkı peyda oluyorsa; garibin de arzusu kendisine barınacağı bir yer bulmaktır. Bu paralelliği de şu şekilde göstermek mümkündür:

<b>1. Mısra</b>		<b>2. Mısra</b>
dil	↔	garib
mahabbet	↔	hâhiş
giysû-yı yâr	↔	dâr u diyâr
olur peyda	↔	olur peyda

Ali Paşa'ya sunduğu kasidede Nedim, onun lutfunun tatlı bir gülüşü kişiye denli ölümsüzlük bahşederse; sert bir nefesinin (öfkesinin) ise külhan ateşi gibi yakıp kavuracağını ifade ederken “lütuf ve kahr”ı tam bir tezat paralelizmi içerisinde sunar:

Lûtfunun	<b>bir</b>	şekerin handesi	âb-ı hayvân
Kahrının		nefes-i serdi	lehîb-i külhan

(K.2/42)

Benzer tezat kullanım şairin bir gazelinde “gül” ve “bülbul” mazmunu etrafında görülür. Bu tezat paralellikte ise “gülün-i nâzende” ile sevgili, “bülbul-i şermende” ile de âşık kastedilmektedir, bu nedenle açık istiareidir:

**Su verenler nâz ile ol gülün-i nâzende**  
**Âteş etmişdir niyâzı bülbul-i şermende** (G.125/1)

**1. Mısra****2. Mısra**

su vermek	↔	âteş etmek
nâz	↔	niyâz
gülün-i nâzende	↔	bülbul-i şermende

Saçı	fütâdesinin	hâbı	<b>gibi</b>	pejmürde
Nigâhı	‘âşıkının	hâtırı		efgâr

(K.7/5)

Bu beyitte ise “pejmürde” ve “efgâr” vasıfları hem sevgili hem de âşık için kullanılmıştır. Ancak bu kullanımda, sevgilinin vasfında olumlu olan vasıfların âşık için olumsuz bir surette görünümü söz konusudur. Zira sevgilinin yanaklarının iki yanından sarkan saçı halka halka, dağınık ve perişandır. Çünkü saçının her bir telinin ucunda bir âşıkın gönlü asılıdır. Dolayısıyla bu dağınıklık sevgilinin vasfı bağlamında olumlu bir yapıya sahiptir. Âşık ise sevgilinin zülfünün düşüncesiyle perişandır, gözüne uyku girmez, sabahlara kadar sevgilinin hayali uyanıklık zehrini içen âşık arkadaşlık eder. Bu nedenle pejmürde âşık için olumsuzluğu, dağınık, bitkin ve perişan olmayı ifade eder. İkinci mısradaki yine aynı durum söz konusudur. Sevgilinin bakışının yegâne hususiyeti âşıkların canına kastetmesidir. Bu nedenle de kılıç, ok, hançer gibi unsurlar onun bakışının benzetmeliği olarak kullanılır. Âşıkın hâtırının (gönlünün) yaralı olması bu yüzdendir. Dolayısıyla beytin ilk mısrasındaki “pejmürde” sıfatı hem sevgilinin

saçını hem de âşıkın uykusunu; ikinci mısradaki “efgâr” sıfatı ise hem sevgilinin bakışını hem de âşıkın gönlünü nitelemektedir.

O	kadd	ü	had	o	tenâsüb	o	gabgab	ol pistân
	yâl		bâl		temâyül		şîve-i reftâr	

(K.7/8)

Paralelizmi oluşturan üç temel unsur vardır:

1. *Uzuvların sayısının aynılığı*
2. *Münasebet-nisbet aynılığı*
3. *Kuruluş-yapı aynılığı*<sup>430</sup>

Bu üç unsurun hepsi bir beyitte bulunabileceği gibi yalnızca biri veya ikisi de bulunabilir. Her üç unsurun da yer aldığı beyitte tam paralellik, bu unsurlardan bir veya ikisinin yer aldığı beyitte ise yarım paralellikten söz edilebilir. Yukarıdaki beyitlerin kimisinde tam kimisinde ise yarım paralelizm vardır.

#### 4.4. Paralel Yineleme Unsuru Olarak Redd-i Matla

Klasik Türk şiirinde çok yoğun kullanılmamakla birlikte, divanlarda özellikle de gazel nazım şeklinde görülen edebî bir sanattır redd-i matla. “*Terim olarak, matla’ın birinci veya ikinci mısra’ının makta’da tekrarlanmasına bu ad verilmiştir. Şâirler, tekrarlanan dizinin hoş bir etki bırakmasına dikkat etmişlerdir.*”<sup>431</sup> Kullanım bakımından lafız sanatlarından reddü’l-acüz ale’s-sadr’a benzediği için redd-i matla’yı, reddü’l-acüz ale’s-sadr’ın şümûlü içinde sayanlar da olmuştur. “*Reddü’l-acüz ale’s-sadr, bir şiir veyâ fıkra’da ‘acüz’ü ‘sadr’a, ‘sadr’ı ‘acüz’e geçirmektir. Bu terimleri bir yana bırakırsak, bir fıkra veyâ mısra’nın sonundaki kısmı, diğer fıkra veyâ mısra’nın başına almak sûretiyle yapılır. Bâzan bir manzûmenin ilk mısra’nı, o manzûme sonunda tekrârlayanlar da vardır ki, bu, aynı san’atın şümûlü içinde sayılmıştır.*”<sup>432</sup> Tahirü’l-Mevlevî’nin reddü’l-acüz ale’s-sadr bahsindeki sözlerinden onun da redd-i matla’yı söz konusu sanatın (reddü’l-acüz ale’s-sadr) bir türü olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır: “*Gazel matlainın birinci, yâhut ikinci mısra’nı maktain sonunda aynen irâd etmeyi de*

<sup>430</sup> Muhsin Macit, *Divân Şiirinde Âhenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s.63.

<sup>431</sup> Ahmet Mermer-Neslihan Koç Keskin, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.86.

<sup>432</sup> M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989, s.329.

*redd-ül-acüz ales-sadr san'ati envaindan sayarlar.*"<sup>433</sup> Esasen her iki sanatın da temelinde "tekrar" yer alıp; biri kelime (reddü'l-acüz ale's-sadr), diğeri ise mısra tekrarına (redd-i matla) dayanmaktadır. Ancak bu tekrarların beğenilebilmesi için tekrarlanan mısranın berceste olmasına dikkat çeken Muallim Naci: "*Redd-i matla', bir mısra'ın iki def'a tazmîni demek olduğundan, güzel olduğu sûretde sanâyi'den 'addolunur. ' Aksi hâlinde şâ'irin 'aczone bürhân olabilir.*"<sup>434</sup> der.

Dilbilimde, biçimbirimsel yinelemelerin bir türü olan koşut (paralel) yineleme de bu noktada redd-i matla ile benzerlik göstermektedir.<sup>435</sup> Bu bakımdan redd-i matla aynı zamanda bir tür paralel yineleme olarak da değerlendirilebilir. Dilbilimde "*bir bölükte belli dize sonlarındaki sözcüklerin başka bir bölükte aynı yerlerde yinelenmesi*"<sup>436</sup> olarak tanımlanan koşut (paralel) yineleme ses ve kelime düzeyinin üstünde, daha belirgin bir yinelemedir. Bir tür paralel yineleme diyebileceğimiz redd-i matla kullanımının klasik Türk şiirinde XV. yüzyıldan itibaren görülmekle birlikte daha çok XVI. yüzyıldan sonra ve özellikle de XVII. yüzyıl şiirinde tebarüz ettiği bilinmektedir. XV. yüzyıldan önce redd-i matlanın kullanıldığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamadığını belirten Şener Demirel'in XV ve XVIII. yüzyıllar arasında redd-i matlı gazelleri; yüzyıl, gazel sayısı ve redd-i matla sayısına göre değerlendirdiği makalesinde istatistikî açıdan XVII. yüzyıldaki kullanım sıklığı hemen göze çarpmaktadır. Söz konusu tabloyu aynen aktarıyoruz<sup>437</sup>:

Yüzyıl	İncelenen gazel sayısı	Redd-i matla sayısı	Yüzdellik Oranı Gazel Sayısı/Redd-i matla Sayısı
15. yüzyıl	1204	2	0.17
16. yüzyıl	1500	4	0.27
17. yüzyıl	2426	31	1.27
18. yüzyıl	501	12	2.40
<b>Toplam</b>	<b>5631</b>	<b>49</b>	<b>0.87</b>

<sup>433</sup> Tâhirü'l-Mevlevi, *Edebiyat Lügati*, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994, s.121.

<sup>434</sup> Muallim Naci, *İstîlâhât-ı Edebiyye*, İstanbul 1307, s.100.

<sup>435</sup> Bu konuda bk. Özge Öztekin, "Değişimsel Bir Paralel Yineleme Unsuru Olarak Divan Şiirinde Redd-i Matla" *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları*, Volume 5/4 Fall 2010, s.583-609.

<sup>436</sup> Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.121.

<sup>437</sup> Şener Demirel, "Divan Şiirinde Redd-i Matla", *Bilig*, Güz/2004, Sayı 31, s.166.

Tabloda da görüldüğü üzere redd-i matla kullanımı XVII. yüzyılda diğer yüzyıllara nazaran fazladır. Tabii burada yüzyıllara göre incelemeye tabi tutulan şair ve gazel sayılarının eşit olmadığını da belirtmek icap eder. Şener Demirel bunda Sebki-Hindi'nin büyük tesirinin olduğunu söyler: “*Divan şiiri 14., 15. ve 16. yüzyıllarda kuruluş ve gelişmesini; bunun neticesi olarak klâsik devrini tamamladıktan sonra üslûpta yeni bir arayışın içine girmiştir. Bu arayış Sebki-Hindî’de vücut bulmuştur. Söz konusu üslûbun temsilcisi durumunda bulunan şairler, şiire getirmek istedikleri değişik noktalardaki (az sözle çok şeyin anlatılması, yeni mazmunlar bulma, aşırı hayâl, mübalağa ve tezat sanatlarına geniş yer verme gibi) anlayışın küçük bir yansıması olarak redd-i matlaya da yer vermişlerdir.*”<sup>438</sup> Bedi’ sanatlarından biri olarak kabul edilen redd-i matla aynı zamanda şiirde ahenk ve anlam bütünlüğünü, zihinde ise kalıcılığı sağlayan önemli bir tekrar unsurudur. Nedim Divanı’nda da redd-i matlı gazeller vardır. Yukarıda zikredildiği üzere redd-i matlada, kimi zaman matla beytinin ilk mısrası, maktanın ikinci mısrası; kimi zaman ise matlanın ikinci mısrası, maktanın yine ikinci mısrası olarak tekrarlanır.

#### 4.4.1. Matla’nın İlk Mısrasının Makta’nın İkinci Mısrasında Tekrarı

**Olunca dîde-i mestin leb-â-leb-i âşûb**  
Düşer vücûd-ı dile lerze-i teb-i âşûb

Nedîm-i zâr gibi der-herâs olur ‘âlem  
**Olunca dîde-i mestin leb-â-leb-i âşûb** (G.8/1-5)

\*\*\*

**Cûy gösterdi yine âyîne-veş rûy-ı güli**  
Pençe-i mihr açdı hem-çün şâne zülf-i sünbülü

Tâze ma’nî rû-nümâ nazm-ı selîsinden Nedîm  
**Cûy gösterdi yine âyîne-veş rûy-ı güli** (G.165/1-5)

#### 4.4.2. Matla’nın İkinci Mısrasının Makta’nın İkinci Mısrasında Tekrarı

Ol perî-rû ‘âşîka râm olsa da mâni’ değil  
**Gündüzün olmazsa ahşam olsa da mâni’ değil**

Pek umar teşrîfini ‘ıydın ikinci gün Nedîm  
**Gündüzün olmazsa ahşam olsa da mâni’ değil** (G.76/1-8)

<sup>438</sup> Şener Demirel, “Divan Şiirinde Redd-i Matla”, **Bilig**, Güz/2004, Sayı 31, s.173.

\*\*\*

Bir şeker handeyle bezm-i şevka câm etdin beni  
**Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni**

Böyle ser-mest ü harâb etme Nedîm-i zâr-veş  
**Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni** (G.161/1-5)

#### 4.5. Somutlaştırma / Bağdaştırma (Alışıl[ma]mış Bağdaştırma)

Bu bahsin başlığının “somutlaştırma ve bağdaştırma” olarak belirlenmesinin nedeni her iki kavramın da birbiriyle yakından ilgili olması dolayısıyladır. İleride örneklerden de anlaşılacağı üzere somutlaştırma yani soyut kavramların somut kavramlarla bir anlam ilişkisi içerisinde somutlaştırılarak ifade edilmesi meselesi, çoğunlukla metafor, deyim aktarması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle anlatımı güçlendirmek ve ifadeyi etkili kılmak için kullanılan deyim aktarmaları aynı zamanda bir tür somutlaştırmadır. Türkçedeki deyimler gözden geçirildiğinde bunların hemen hepsinin somutlaştırma yolu ile oluşturulduğu görülecektir. Doğan Aksan bu hususta: “*Somutlaştırmanın en yaygın türünü, belli bir durumu, davranışı, bir tutumu insan gözünde çok somut bir biçimde canlandırmak üzere, çoğu kez, bir sahnede izlenircesine dile getirmek amacıyla oluşturulan deyimlerde görüyoruz. Kazdığı çukura kendi düşmek, baltayı taşa vurmak, arabasını düze çıkarmak, kılı kırk yarmak, tavşana kaç tazıya tut demek gibi deyimlerde bu tutum belirgin olarak ortaya çıkar.*”<sup>439</sup> der. Soyut bir kavram daha anlaşılır kılınmak amacıyla somut kavram alanına çekilirken çoğunlukla benzetme (teşbih), kişileştirme (teşhis) ve eğretileme (istiare) gibi sanatlardan istifade edilir. Şiirde bu sanatlardan hareketle soyut ve somut kavramlar türlü anlam ilişkileri içerisinde “bağdaştırılarak” sunulur. Bu tür kullanımlar elbette ki sadece şiire özgü olmayıp konuşma dilinde de mevcuttur: ömür törpüsü, kuyruk acısı, demir leblebi vs. Ancak şiir dilindeki deyim aktarması, somutlaştırma ve bağdaştırma yahut aykırı bağdaştırmaların estetik bir mahiyeti haiz olduğu şüphesizdir ve günlük konuşma dilinden farklı olarak sanat kaygısıyla gerçekleştirilirler. Divan şairinin veya genel anlamda sanatçının çoğu zaman yaptığı şey bizim günlük hayatta görerek, duyarak, yaşayarak müşahede ettiğimiz ve zamanla kanıksayıp, sıradan bir algı biçimine dönüştürdüğümüz olgu ve durumları, alışkanlıkları kırarak, çok yakından tanıdığımız şeyleri bize yabancılaştırarak bir farkındalık yaratmak, bir bakıma hayatı kendi zevk,

<sup>439</sup> Doğan Aksan, **Anlambilim Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, Engin Yayınevi, Ankara 1997, s.118.



duyuş ve görüş süzgecinden geçirmek ve bazen de tersten okumaktır. Bu nedenledir ki Dorian Gray'ın portresini yapan ressam, “*Ressamlar tablolarında Thames Nehri’ni sisli olarak gösterdikleri zamandan beri Thames Nehri’nde sis vardır*” demiştir. Mevcut yapıyı, algıyı ters yüz eden bu algılama ve yorumlama biçimi esasen biçimcilerin ve yapısalcılarının da üzerinde durdukları temel noktalardan biridir. Sanatçı günlük yaşamda bizim görmediğimiz veya göremediğimiz yönleri, algımızı ve varlığımızı sarsarak bize hissettirir. O; nesnelere, olayların yapısıyla oynar, onları eğip bükerek, esneterek bize adeta yeni bir dünya sunar. Her gün içinde yaşadığımız fakat algılayamadığımız bir dünya. Böyle olunca da

Isınup cümle kulûb âb-ı bürûdet gitdi  
Cilve-rîz olsa aceb mi dönerek arz u semâ (G.5/4)

*(Bütün kalpler ısınup soğukluklar gitti; yer ve gök dönerek [raks ederek] kendilerini gösterse buna şaşılır mı?)*

beytinde arz ve semanın mutata olduğu üzere dönmesini bize, dönerek kendisini göstermek istemesi gibi bir nedene bağlıyor şair. Yani bir tabiat döngüsünün beşerî bir biçimde ifadesi söz konusudur.

Bu şiirin veya geleneğin tamamen mücerret ve muhayyel olduğunu savunanların aksine mutlak surette somut bir tabanı vardır. Sanatçı somut tabandan hareketle soyuta, görünür olandan görünmeyene, perdenin ön yüzünden geçerek arka tarafına (görünmeyen yüzüne) yönelir. Bu beyitteki somut taban ise arz ve semanın dünyanın dönüşüne paralel olarak dönmesi ve güneş etrafındaki bu dönüşle paralel olarak mevsimlerin değişmesi; bazen yaz bazen kışın yaşanması, yani kalplerin bazen ısınup bazen de soğumasıdır. Tabii bahar gelince yalnız havalar ısınmayacak; kurulan meclis, o mecliste yapılan sohbetler kalplerin de ısınmasına vesile olacaktır.

İster konuşma dilinde ister şiir dilinde olsun somutlaştırma ile bağdaştırma birbiriyle yakından ilgilidir. Dilsel göstergelerin -gerek tamlama gerek cümle biçiminde- anlamlı veya çağrışımsal birlikler oluşturacak şekilde bir araya gelmeleriyle oluşan bağdaştırmayı Doğan Aksan şu şekilde izah eder: “*Yeryüzündeki hiçbir dilin tek tek sözcüklerle konuşulmadığı bir gerçektir. Belli bir kavramı anlatmak üzere her dilde birden fazla sözcük bir araya getirilerek çeşitli tamlamalar, deyimler oluşturulmakta, değişik düşünce, duygu ve bildirimleri yansıtmak için de tümceler ve sözcükler kurulmaktadır. İşte biz, tamlama, deyim gibi, sözvarlığı içindeki öğeleri ve tümce ya da sözcükleri anlamlı, kabul edilebilir birimler halinde bir araya getirmeye bağdaştırma*

*adını veriyoruz.*”<sup>440</sup> Aksan bağdaştırma için en yalın örnek olarak sokak lambası (sokağı aydınlatmak amacıyla kullanılan lamba ile sokak sözcüğünün bağdaştırılması) ve masa örtüsü (masaya örtülen örtü olması dolayısıyla) bağdaştırmalarını gösterir. Bunlar günlük dilde kullanılan alışılmış bağdaştırmalardır. Buna göre dilde iki türlü bağdaştırmadan söz edilebilir: 1. Alışılmış Bağdaştırma 2. Alışılmamış Bağdaştırma.<sup>441</sup> Alışılmış bağdaştırmalar dilde yaygın olarak kullanılan ve bu kullanımdan ötürü yadırganmayan bağdaştırmalardır. Bundan ötürü bu tür bağdaştırmaları algılamada, anlam ilişkilerini kurmada veya çözümlemede güçlük çekmeyiz. Bunun dışında “*edebî yapıtlarda yazarlar genellikle gündelik dilden farklı, ses, sözcük, sözdizimi ve anlam düzlemlerinde gündelik dilin kullanımından sapan özel bir dil kullanırlar. Kısa öykü, roman gibi yazın türlerinde ve özellikle şiirde sık sık başvurulan sapma biçimlerinden biri de, gündelik dilin seçme ve birleştirme kurallarının dışına çıkarak oluşturulan alışılmamış bağdaştırmalardır.*”<sup>442</sup> Attila İlhan’ın “İhtiyarlar Balladı”<sup>443</sup> şiirinin birinci bendindeki “yorgun öksürüş” bu türden bir alışılmamış bağdaştırmadır:

onlara ün mü gelir bazı bir ses mi duyarlar  
yumuşak bir kedere ufalır bakışları  
idam mahkumlarıdır aslında ihtiyarlar  
ölüme koşullanmış bütün davranışları  
**yorgun öksürükleri** oturup kalkışları  
yaşayıp durmaktan gizlice utanırlar  
her gece artık gitmek vaktidir sınırlar  
geçmiş günlerinden bir destek aranırlar  
uysal bir gülümseme tek sızlanışları  
idam mahkumlarıdır aslında ihtiyarlar  
ölüme koşullanmış bütün davranışları

Yine Attila İlhan’ın “Emirgân’da Çay Saati” şiirindeki *bol gözlü bir kadın*, “Ben Sana Mecburum” şiirindeki *yoksul bir gramafon*, “Gibi Redifli Gazel”deki *yorgun kadınlar içtik*, “Yanlış Yaşamak”taki *yanılmış bir kapı*; Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan”ındaki *emel gurbeti* ve *ölüm servileri*; Cemal Süreya’nın “Aslan Heykelleri” şiirinde geçen:

<sup>440</sup> Doğan Aksan, *Anlambilim Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yayınevi, Ankara 1997, s.83.

<sup>441</sup> bk. Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil -Ana Çizgileriyle Dilbilim-*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.202-208.

<sup>442</sup> Osman Toklu, *Şiir Dili ve Çevirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.19.

<sup>443</sup> Attila İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005, s.39.

Az şey değil seninle olmak düşünüyorum da  
İçimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi<sup>444</sup>

mısrasındaki *içimde bir sevinç dallanıyor kaç kişi* ifadesi, “Süveys” şiirindeki *daracık ıslık*, “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirindeki *gözü bağlı bir leylak kokusu*; “Göçebe” şiirindeki *gözlerimin gemileri, yaşlı ve öfkeli bir otobüs, eflatun kakalı çocuklar, lirik minareler, dialektik köprüler, yalnızlığın başkenti, kelimeleri bıçakla soymak, mezarın doğurduğu iştahlı çocuk*; Ece Ayhan’ın “Fayton” şiirindeki *intihar karası bir fayton*, “Mor Külhani” şiirindeki *erkek emziren şiir*; Edip Cansever’in “Bakmalar Denizi”ndeki *okşama gözleri, caz bakma, düğün bakma, dudak taşıyan bakmalar, ateşten sudan ve havagazından gözler* vs.<sup>445</sup>

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu tür bağdaştırmalar yalnızca son dönem şiirinde görülmez. Yunus Emre’de, Fuzulî’de Bâkî’de Şeyh Galib’de, Nedim’de ve daha pek çok divan şairinde de bu tür kullanımlara rastlamak mümkündür. Esasen bu tür bağdaştırmalar dilin -özellikle de edebî dilin- doğasında vardır, dolayısıyla bu örnekleri tarihsel olarak çok daha gerilere götürmek de mümkündür. Şener Demirel, “17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm’in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar” başlıklı makalesinde konuyla ilgili olarak şöyle der: “*Şiirde soyut kavramların somut unsurlarla ilişkilendirilerek ortaya konulması, Türk şiiri için pek de yeni bir uygulama değildir. Divan şiirinin başlangıcından bu yana şairlerin bu tür bir yaklaşım içinde oldukları bilinen bir gerçektir. Yunus Emre Divanı’ndan itibaren oluşturulan divanların hemen hepsinde soyut kavramların somut unsurlarla birlikte/bir tamlama içinde verildiği görülmektedir. Bu tür kullanımlar “alışılmamış bağdaştırma” olarak da tanımlanmıştır ve gerçekten soyut kavramların somut unsurlarla birlikte verilmesi, (Divan şairleri bu tür uygulamayı daha çok değişik tamlamalar içinde kullanmışlardır.) alışılmışın dışında uygulamalardır.*”<sup>446</sup>

<sup>444</sup> Bu mısralar ve diğerleri için bk. Cemal Süreya, **Sevda Sözcükleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

<sup>445</sup> Şiirde alışılmamış bağdaştırmaların kullanımı ile ilgili olarak bk. Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.82-85; Osman Toklu, **Şiir Dili ve Çevirisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.19-32; Doğan Aksan, **Anlambilim Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, Engin Yayınevi, Ankara 1997, s.82-86; Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil -Ana Çizgileriyle Dilbilim-**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.202-208; Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yayınevi, Ankara 2005, s.149-165.

<sup>446</sup> Şener Demirel, “17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm’in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.42.

Burada bir hususa daha değinmek yerinde olacaktır: Alışılmamış bağdaştırma daha önce hiç görülmedik, duyulmadık sözlerin söylenmesi, ilk kez biri tarafından kullanılması anlamına gelmez. Daha çok anlamsal özellikleri, sembolik değeri bakımından alışılmış kelime veya sözcüklerin temel anlamlarından ziyade yan anlamlarının kullanılarak çağrışımsal anlam ilintileri kurmak ve bu sayede var olan kelimelere yeni manalar yükleyerek onları yeniden inşa etmek manasına gelir. Dolayısıyla “alışılmamış bağdaştırma” isminden hareketle herhangi bir şairde yer alan alışılmamış bağdaştırmayı daha önce bir başka şair tarafından aynı veya farklı anlam düzeyinde kullandığı için alışılmış bağdaştırmadır demek doğru olmaz. Mesele o bağdaştırmanın ilk defa kullanılması değil, bağdaştırılması anlam ve yapı bakımından güç kelimelerin bir araya getirilerek “sanatlı ve orijinal bir ifade tarzı” oluşturacak şekilde bağdaştırılmasıdır. Yoksa soyutlama, imaj (imagination), şiirin doğasında vardır. Ancak günlük hayatta sık sık kullandığımız ve kullanıla kullanıla klişe hale gelen bağdaştırmaların sanat değeri taşımayacağı gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere dikkat edilecek olursa bağdaştırmada etkin olarak yer alan üç önemli öge vardır: “teşbih, teşhis ve istiare.” Alışılmamış bağdaştırmaları dilde sapma olarak değerlendirenler de vardır. Buna göre dildeki pek çok sapmadan (ses, sözcük, söz, sözdizimi) biri de anlamda meydana gelen sapmalardır ve alışılmamış bağdaştırma bu tür bir sapmadır. Yukarıda da belirtildiği üzere edebî metinlerde sanatçı, günlük dilden daha farklı bir dil kullanır ve kullanılan bu dil günlük dilden farklı olduğu için sapmış bir dildir. Osman Toklu, bağdaştırmalar hakkındaki çeşitli görüşlerden hareketle bağdaştırmaların belirgin özelliklerini şu şekilde özetler:

- a. *“Alışılmamış bağdaştırmalar birden fazla sözcükten oluşan, tamlamadan tümce veya sözce boyutuna ulaşabilen ve ölçünlü dilin kurallarından sapan yapılardır.*
- b. *Alışılmamış bağdaştırmalar genellikle değişmece, özellikle de eğretileme yoluyla türetilmiştir.*
- c. *Alışılmamış bağdaştırmalarda sözcüklerin temel anlamlarından çok, yan anlamlarından, çağrışım güçlerinden, uzak çağrışımlarından, duygu değerlerinden yararlanılarak, sözcüğe şair tarafından yüklenen değişik anlamlarla simgesel bir anlatım yaratarak okuyucunun etkilenmesi, onda değişik imge ve tasarımların uyandırılması amaçlanır.*

- d. Dilde kalıp olarak bulunan deyim ve atasözü gibi yapıların farklı çağrışımlar yaratmak için bozulması da alışılmamış bağdaştırma oluşturmada sıklıkla başvurulan bir yoldur.
- e. Alışılmamış bağdaştırmalar şiir metninin tutarlılığını (Kohärenz) bozmaz, tam tersi tutarlılığın oluşumuna katkıda bulunur.
- f. Alışılmamış bağdaştırmalar, dilde ilk kez oluşturulmaları<sup>447</sup>, şair/yazara özgü olmaları ve estetik bir değer taşımaları ile öne çıkar.
- g. Alışılmamış bağdaştırmalar da, aliterasyon, uyak gibi sessel özellikler taşıyabilir.”<sup>448</sup>

Bu özelliklere ilave olarak alışılmamış bağdaştırmaların büyük çoğunlukla soyut bir kavramın somut bir kavramla bir araya getirilerek kullanılması da söylenebilir.

Şiir dilindeki veya edebî eserlerdeki bağdaştırmaları günlük dilde mevcut olan birtakım alışılmamış bağdaştırmalardan ayırmak gerekirse -çünkü günlük dilde de aykırı bağdaştırmalar vardır- bunun için “sanatlı bağdaştırma”<sup>449</sup> terimini kullanmak yerinde olur. Diğer divan şairlerinde olduğu gibi Nedim’de bu tür sanatlı bağdaştırmalar vardır ve anlamda türlü çağrışımsal zenginlikler oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Zülfün hayâli cây edeli çeşmim olmadı  
Gîsû-yı hâb şâne-i müjgâne âşinâ (G.1/2)

(Zülfünün hayali, gözümü yer [mesken] edindiğinden bu yana uyku saçı, kirpik tarağına âşina olmadı.)

Mehmed Kaplan, şiirdeki bu tür kullanımlara “beklenmedik yaklaşımlar” adını verir ve Nedim’in bir beytinde, gönül ile tarak arasında kurduğu münasebeti beklenmedik bir yaklaştırma sayar:

Girîban çâk olup hayretle sundum destine nâ-gâh  
Dil-i sad-pâreyi ben şâne zannettim telâşımdan (G.106/2)

<sup>447</sup> Alışılmamış bağdaştırmaların bu maddede geçen “dilde ilk kez oluşturulmaları” ifadesine daha önce zikredilen gerekçelerden ötürü katılmadığımı belirtmem gerekir. Eğer dilde ilk kez oluşturulması alışılmamış bağdaştırmanın gerekli bir koşulu ise dilde ilk kez oluşturulduğunu söyleyebilmek için daha önce yazılmış bütün şiirlerin tek tek incelenmesi gerekir. Oysa burada mühim olan alışılmamış bağdaştırmanın sanatlı bir biçimde kullanılmasıdır. Eğer söz konusu bağdaştırma “genç adam, çizgili defter, kırık kol” gibi müptezel addolunacak bir niteliğe sahipse önce dil, sonra da okur/algılayan onu zaten “alışılmış bağdaştırma” olarak kabul edecektir.

<sup>448</sup> Osman Toklu, **Şiir Dili ve Çevirisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.30-31.

<sup>449</sup> “Sanatlı bağdaştırma”yı Doğan Aksan şöyle ifade eder: “Sanatlı bağdaştırmalar adını verebileceğimiz bu örnekler özellikle şiir dilinde, kimi zaman kişisel kullanımlarda, argoda görülen, benimsenip yaygınlaştığında alışılmış bağdaştırma niteliği kazanan ve çoğu kez deyim aktarmalarından yararlanan birleştirmelerdir.” (Doğan Aksan, **Her Yönüyle Dil**, s.205). Aksan böylece bir bakıma alışılmış bağdaştırma ile alışılmamış bağdaştırmanın sınırlarını çizmiştir.

“*Tarak ile gönül arasında münasebet kurmak komiktir. Nedim, yarattığı durumla bu komikliği daha da arttırıyor. Şâir, âdetâ bu komik tesiri arıyor ve beklenmedik yaklaştırmalar yapıyor.*”<sup>450</sup>

Nedim yalnızca “şûhane” addolunacak şiirler yazmamıştır. Onun divanında âşıkâne denilebilecek pek çok beyit vardır. Bu beyit de onlardan biridir. Sevgilinin zülfünün hayali, âşıkın gözünü mesken edinmiştir; bir an olsun âşıkın gözünden gitmemektedir. Çünkü sevgilinin zülfünü görmek mümkün değildir, âşık olsa olsa onun hayalini görüp teselli bulmaktadır. Ancak sevgilinin saçının en büyük vasfı perişan, dağınık ve düzensiz oluşudur; onu hayal eden âşıkın da bu nedenle uykusu dağınıktır, onun gönlüne ârâm, gözüne uyku yoktur.<sup>451</sup> Buradaki “gîsû-yı hâb” tamlaması yukarıda bahsedilen alışılmamış bağdaştırma veya sanatlı bağdaştırma için güzel bir örnek teşkil eder. Gîsû-yı hâb (uyku saçının) şâne-i müjgân (kirpik tarağına) âşına olmaması âşıkın uykusuzluğundan kinayedir. Yani âşıkın bir an olsun gözünü kırpmadığını ve sevgilinin saçını hayal ettiğini ifade eder. Esasen “gîsû-yı hâb” da “şâne-i müjgân” da birer teşbih-i belîğdir. “gîsû-yı hâb”daki vech-i şebih (benzetme yönü) zikredildiği üzere dağınık, perişan oluştur. “şâne-i müjgân”daki benzetme yönü ise şekil itibariyledir.

Şâir aynı hayali bir başka beytinde şu şekilde ifade eder:

Bir hâb-ı perîşâne müjem olmadı mahrem  
Küncîde degil şâneye gîsû-yı mahabbet (G.11/4)

(*Kirpiklerim dağınık bir uykuya dahi mahrem olmadı; muhabbet gîsûsu [saçı] tarağa sıkışmadı [ona yakınlaşmadı]*)

Âşıkın kirpiklerinin dağınık bir uykuya mahrem olmamasından kasıt bir an bile uyku yüzü görememesidir. Tabii yine ikinci mısradaki “gîsû-yı mahabbet” tamlamasından hareketle “hâb-ı perîşân” (dağınık uyku) ile zülfün dağınıklığı arasındaki ilişkiyi göz ardı etmemek gerekir. Muhabbet gîsûsunun (aşk saçının) şâneye (tarağa) güncîde olmamasından (sıkışmamasından) kasıt ise âşıkın kirpiklerinin onunla bir araya gelememiş olmasıdır. Bu beyitte çapraz bir paralellik söz konusudur.

<sup>450</sup> Mehmed Kaplan, “Nedim’in Şiirlerinde Mimârî, Eşya ve Kıyafet”, **İstanbul Enstitüsü Dergisi III**, İstanbul Matbaası, İstanbul 1957, s.50.

<sup>451</sup> Nedim, sevgilinin zülfünün hasretiyle uykusunun perişan olduğunu bir başka beyitte şöyle ifade eder:

Şâm-ı gamda hasret-i zülfün değil mi ‘âşıkın  
Hâbım çün turra-i sünbül perîşân eyleyen (G.105/4)

Bir **hâb-ı perîşâne müjem** olmadı **mahrem**  
**Küncîde** değil **şâneve gîsû-yı mahabbet** (G.11/4)

Bunu yine mısra düzeyinde göstermek, paralelliği daha belirgin kılacaktır.

1. mısra	2. mısra
Bir	Küncîde
hâb-ı perîşâne	değil
müjem	şâneve
olmadı	gîsû-yı mahabbet
mahrem	

Yukarıdaki her iki beyitte de dikkat edilecek olursa “gîsû” kelimesi soyut bir kelime ile bir arada kullanılmıştır ve gîsû, ilk beyitteki “gîsû-yı hâb” tamlamasında uykuyu (hâb); ikinci beyitteki “gîsû-yı mahabbet” tamlamasında ise aşkı (mahabbet) somutlaştırmıştır. İlk beyitteki “gîsû-yı hâb” **soyuttan somuta** geçiştir. Nedim hâb kelimesini bir başka beyitte **soyuttan soyuta** geçiş için kullanır.

‘Aceb ne bezmde şeb-zindedâr-ı sohbet idin  
 Henüz nergis-i mestinde **bûy-ı hâb** kokar (G.16/3)

(Acaba hangi mecliste sabahladın [sabaha kadar uyumayıp sohbet ettin];  
 mahmur gözünde hâlâ uyku kokusu var.)

Bu beyitte “bûy-ı hâb” terkinini oluşturan her iki kelime de soyuttur. Uykunun kokusu olmaz; ancak şair bu iki kelimeyi bir arada kullanarak Doğan Aksan’ın ifadesiyle “sanatlı bağdaştırma” oluşturmuş ve kurulan ince hayal, manayı da zarif ve çarpıcı bir hale getirmiştir. Burada duyuların veya varlıkların adeta yapısıyla oynandığına şahit olmaktayız ki aslında sanat eserine “sanat” hüviyeti kazandıran özelliklerden biri de yapısalcıların dediği gibi “alışkanlıkları kırma”dır. Çünkü bu sayede her gün içerisinde bulunduğumuz dünyanın ve kişisel olarak tecrübe ettiğimiz somut varlıkların daimî sabit algısından kurtularak bir farkındalıkla dünyayı, nesnelere yeniden tecrübe ve idrak ederiz. İşte sanatçı bize bu farkındalığı yaratır. Bunu yaparken

de bazen karşıtlık, koşutluk, çatışma, eşitlik gibi anlam ilişkilerinden bazen de yabancılaştırma, alışkanlıkları kırma gibi sunuş tekniklerinden yararlanır.

Yine **bâln-i hâb-ı işve** zîr-i ser midir bilmem  
Henüz ol tıfl-ı nâzım nakş-ı gül-bister midir bilmem (G.87/1)

*(Yine işve uykusunun yastığı [sevgilinin] başının altında mıdır ve hâlâ o naz çocuğu gül nakışlı yatakta mı yatmaktadır bilmiyorum.)*

Burada da dikkat edilecek olursa soyut olan işve ve uyku sözcükleri somut olan bâln (yastık) ile somutlaştırılıyor. Ve diğer dikkat çeken bir husus yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere Nedim'in ince mana için belirli kelimeleri sıklıkla kullanmasıdır. İşte "hâb" yani uyku o kelimelerden biridir.

Klasik şiirde bu tür bağdaştırmalarda şairlerin en çok müracaat ettikleri kelimelerden biri de "bûy" yani kokudur. Çoğunlukla duyular arası aktarmalar yoluyla kurulan terkipler sundukları çağrışımsal zenginlik sayesinde manaya estetik bir veçhe kazandırmaktadır ve "bûy, hâb, reng" gibi kelimeler bunlardan sadece birkaçıdır. Şairler özellikle kaside sundukları "devletlü"leri methederken onların yaratılışını, ahlakını tavsif için "bûy" (koku) kelimesini kullanırlar. Çünkü koku hem güzel ve latiftir hem de her yere ulaştığı için sultanın veya memduhun güç ve azametinin bir göstergesidir. Nedim, Sadâbâd'ı vasfetmek için Sultan III. Ahmed'e sunduğu kasidede şöyle der:

**Bûy-ı hulkuyla** dolup oldu müselleme destine  
Çarh döndü hâsılı koynunda 'anberdânına (K.21/60)

*(Felek, onun ahlakının [yaratılışının] kokusu ile dolup kendisini ona teslim etti; böylece sanki onun koynunda taşıdığı anber kutusuna döndü.)*

Memduhun yaratılışının kokusunun bütün feleği kaplaması zikredildiği üzere onun güç ve azametinin, varlığının her yerde olduğunu ifade eder. Feleğin, memduhun kokusuyla büyük bir anberdâna dönüşmesi ve sonra da memduhun koynuna girmesi mübalağadır. Burada tamlamayı oluşturan her iki kelime de soyuttur. Dolayısıyla **soyuttan soyuta** geçiş şeklinde oluşmuştur tamlama.

Nedim, Edirne'deki Gülşeni Tekkesi'ne düşürdüğü tarihte ise zikri bir goncaya teşbih ederek onun kokusunun, gül bahçesindeki bülbüllerin ruhuna gıda olduğunu ifade eder:

Gıdâ-yı rûh ederler bunda **bûy-ı gonca-i zikri**  
Cenâb-ı Gülşenînin andelîbân-ı gülistânı (K.41/3)

*(Gülşenî Hazretlerinin gül bahçesinin bülbülleri, burada [tekkede] zikir goncasının kokusunu ruha gıda ederler [zikirle gönüllerine şifa kalarlar.]*



“andelîbân-ı gülistân” ile tekkede zikir çeken dervişler kastolunmaktadır. Zikrin bir goncaya teşbihi ve onun kokusunun dervişlerin ruhuna şifa olmasının temelinde şu vardır: Zikir çekmekle (Allah’ı zikretmekle) gönüller mutmain olacak,<sup>452</sup> ferahlayacak ve tıpkı gonca gibi açılmaya, handan olmaya başlayacaktır. Bu ise zikir goncasının kokusunun teshiriyle mümkündür. “bûy-ı gonca-i zikir” tamlamasında zikir, gonca kokusuyla somutlaştırılarak ifade edilmiştir.

Aşağıdaki beyitte de sevgilinin güzelliğini tasvir eden şair ince bir hayalle son derece sanatkârane bir ifadeyi birleştirerek beyti ince ince dokumuştur âdetâ:

Hudâ güyâ ki cism-i nâzûkûn etmiş senin îcâd  
Katıp **bûy-ı gülü reng-i şarâb-ı erguvân** üzre (K.6/13)

(*Huda galiba erguvan şarabının rengine gülün kokusunu katıp senin nâzik bedenini icat etmiştir.*)

Allah insanı en güzel sûrette yaratmıştır. Bu Kur’an-ı Kerim’de Tin Sûresi’nin (95. sûre) 4. âyetinde geçer. İcâd’ın lügat anlamı “1. var etme, meydana getirme 2.bulma, buluş, yeni bir şeyi ortaya çıkarma 3. zihinde yeni bir fikir bulma.”<sup>453</sup> dır. Beyitteki anlamı ise yeni bir şey ortaya çıkarma, eşi bulunmayan bir şey yaratmadır. Tabii bu, kusursuz bir yaratmayı ifade eder. Allah nezdinde zor olan hiçbir şey yoktur. İcat ise beşeri manada yok olan bir şey ortaya koymayı ifade ettiği için zordur. Şair icat kelimesini mutlak yaratıcı için kullanarak sevgilinin eşsiz suretteki yaratılışına işaret etmektedir. O, öylesine güzeldir ki gül kokusu ile erguvan şarabının rengi birbiriyle karıştırılarak meydana getirilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise “bûy-ı gül” ve “reng-i şarâb-ı erguvân”ın alışılmış bağdaştırmalar olmasıdır. Bunlar teşbihe dayalı olarak belirli bir manayı temin etmek için şiirde bir araya getirilmiş kelimelerdir. Ancak bunlar öylesine hususî surette bir terkibe tâbi tutulmuştur ki belki tamlamalar değil ancak ortaya çıkan mana alışılmadık bir hususiyet kesbetmiştir.

Bûydan hoş **rengden pâkîzedir** nâzûk tenin  
Beslemiş koynunda güyâ kim gül-i ra’nâ seni (G.154/2)

(*Nazik tenin kokudan daha hoş, renkten daha temizdir; sanki mana gülü seni koynunda beslemiş [büyütmüş.]*)

Sevgilinin teninin kokudan daha hoş olması güzel kokmasına işaret eder ve “bûydan hoş” ifadesi bir kıyaslama kabul edilebilir. Sevgilinin teninin kokusunun ne ile

<sup>452</sup> Kur’an-ı Kerim’de Rad Suresinin 28. âyetinde şöyle buyrulur: “Onlar, inananlar ve kalpleri Allah’ı anmakla huzura kavuşanlardır. Biliniz ki, kalpler ancak Allah’ı anmakla huzur bulur.”

<sup>453</sup> Mehmet Kanar, **Örneklî Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Derin Yayınları, İstanbul 2003, s.590.

ya da neyin kokusuyla mukayese edildiği ikinci mısradan anlaşılmalıdır: “gül-i ra‘na”dır mukayese edilen. Söyleyiş bakımından “bûydan hoş” ifadesi anlaşılabilir; ancak “rengden pâkîze”oluş biraz farklı bir düşünüş ve ifade şeklidir. Çünkü temizlik yahut kirlilik rengi tavsif edebilecek bir ölçüt değildir. Tabîî, algı anlamında beyaz rengin temizliği; siyah rengin ise kirliliği temsil ettiği söylenebilir. Beyitte sevgilinin teninin “rengden pâkîze” oluşuyla kastedilen billur bir sîne hatta bedendir. İkinci mısradan bu gönderme tamamlanmakta, mana açıklık kazanmaktadır. Bu açıdan rengin pakize oluşu alışılmamış bağdaştırmadır.

Bu tür kullanımlara Nedim’de sıkça rastlanır. Bir muhammesinde şair, güzeller sultanı sevgilisinin o mevzun boyu için gül renginden elbise, yasemin kokusundan gömlek giyinmesini diler:

Ey şeh-i hûbânım eyle ol kad-i mevzûna sen  
**Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen**  
 Servsin sana yeşil şâlî gerekdir nîm-ten  
**Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen**  
 Bâğa gel ey gül-beden açıl gül ey gonca-dehen (M.11/I)

**Soyut-somut** kullanımına bir başka örnek:

Bu gün gördüm Nedîmâ geçdi bin nahvetle dil-dârın  
**Kirişme dâmenin** destin **hınâ-yı hüsn ü ân** tutmuş (G.53/8)

(*Ey Nedim! Bugün sevgilinin binlerce gurur ve kibir içerisinde geçtiğini gördüm. O hüsn ü ân [güzellik] kınasıyla kınalanmış eliyle naz eteğini tutarak geçti.*)

“kirişme dâmeni” sevgilinin eteğinin nâzdan oluştuğunu ifade eder. Kına; botanikte, çiçekleri beyaz renkli ve keskin kokulu olan, kına ağacıgiller familyasından, ayırık dallı, beyazımsı kabuklu, karşıt yapraklı bir ağaçtır ve kına bu ağacın kurutulmuş yapraklarından elde edilir. Beyitte ise sevgilinin eline yaktığı kına hüsn ü ân (güzellik)’dan yapılmıştır. Eteği naz, kınası güzellik olan böyle bir güzelin “hüsn ü ân”ına da diyecek söz yoktur. Bu beyitte de kirişme (naz), dâmen (etek) ile hüsn ü ân (güzellik) ise hınâ (kına) ile somutlaştırılmıştır. Sevgilinin güzelliğini bu kadarla anlatmak yetmez, sevgilide âşıkın görmeden inanamayacağı daha pek çok güzellik, letafet, incelik vardır. Nedim, vardır redifli gazelinde bu güzellikleri şöyle sıralar:

Nigâhın ebrûvânın görmeden evvel inanmazdım  
 Ki derler **nâzdan hançer tegâfülden keman** vardır (G.42/5)

(*Bakışını, kaşlarını görmeden evvel nazdan hançer, tegâfülden yay edindiğini söylerlerdi de inanmazdım.*)

Sevgili nâzdan hançer, tegâfülden keman (yay) takınmıştır. Bu ifadeyi daha da genişletecek olursak ilk mısradaki göstergelerden hareketle şunu söyleyebiliriz: sevgilinin nigâhı yani bakışı nâzdan bir hançer; ebrûvânı yani kaşları da tegâfülden (bilmezlikten gelen, âşıkına karşı müstağni olan) bir yay gibidir. Bu beyitte de nâz hançer ile tegâfûl ise keman ile somutlaştırılmıştır.

Soyut varlıkları somut bir varlığa dönüştürerek hem anlamı belirgin kılmayı hem de söz konusu soyut varlıkları ve ilginç hayalleri daha net olarak algılamamızı sağlayan bu hususu şairin bir üslup özelliği, bir ifade tarzı olarak değerlendirmek mümkündür. Yukarıdaki beyitte beytin anlam bütünlüğünü sağlayan kelimeler/kavramlar arasındaki düşey ve yatay hareketlilik veya yöneliş gözden kaçmamalıdır:

Nigâhın ebrûvânın görmeden evvel inanmazdım  
 Ki derler nâzdan hançer tegâfülden keman vardır

Mihr kim cism-i münevverdir deyü ta'rif olunur  
 Sana yok nisbeti kim **nûr-ı mücessem** sen (K.2/60)

(Güneş ki nurlu bir cisim diye tarif edilir. O sana nasıl benzetilir, sen cisim hâlinde bir nursun.)

Beyitte yer alan nûr-ı mücessem tamlamasının iki unsurundan biri soyut (nûr) diğeri ise somut (mücessem) olana delalet etmektedir. Burada Nedim, Şehit Ali Paşa'yı överken yine ince bir hayali, söyleyişi ve üslubu dillendirmektedir. Zira ilk mısradaki geçen "cism-i münevver" tamlamasındaki münevver sözcüğü hemen öncesindeki mihr sözcüğünün vasfıdır. Oysa ikinci mısradaki geçen "nûr-ı mücessem" tamlamasındaki "nûr" sözcüğü "sen" zamirinin yani Şehit Ali Paşa'nın kendisidir. Dolayısıyla Şehit Ali Paşa'nın cism-i münevver olan mihre (güneşe) üstünlüğü bu vech iledir.



Hezârî sanmanız hâbide zîr-i bâle minkârın  
**Hayâl-i** gonce-i sîr-âbın **istişmâm** için saklar (G.19/4)

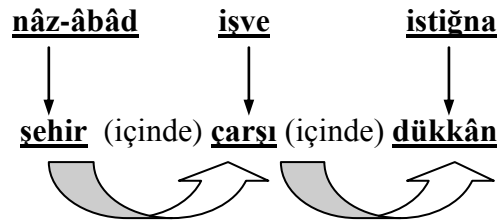
(Bülbülü uyuyor sanmayınız; gagasını kanadının altında parlak goncanın hayalini koklamak için saklıyor.)

Uyuyan bülbülün, başının kanadının altında olması hüsn-i talil sanatıyla güzel bir nedene bağlanıyor. O, sanki müştak olduğu goncanın hayalini kurmaktadır; bu nedenle gagasını kanadının altına koymuştur. Beyitte koklanan dikkat edilecek olursa gonca değildir; suya kanmış yani taze ve parlak goncanın hayalidir. İşte zarif ve güzel olan, şiirsel olan da “hayali koklamak”tır.

Dediler şehri nâz-âbâd içinde işve sükunda  
 O tâcir-beççe bir dükkân-ı istiğnâya girmiştir (G.30/3)

(Dediler ki o tüccar çocuğu naz şehrinde, cilve pazarında bir nazlanma dükkânına girmiştir.)

Beyitte tedricî bir somutlaştırma söz konusudur: önce naz ile âbâd edilmiş bir şehir, sonra o şehirde kurulmuş işveden bir pazar ve daha sonra da istiğna/nazlanma ile dolup taşan bir dükkân. Yani:



Benzer bir hayal ve mazmun İbrahim Paşa'nın övgüsünde yazdığı bir bahariyede de yer alır:

**Kad-i güftârıma** evvel biçilüp **câme-i reng**  
 Sonra fersûdesi bâzâr-ı bahârâna gelir (K.16/40)

(Sözümün boyuna önce renk elbisesi biçilip, sonra eskisi bahar pazarına gelir.)

Beyitteki “kad-i güftâr” ve “câme-i reng” alışılmamış bağdaştırma olarak değerlendirilebilir.

Çeh değil sîb-i zenahdânında yer kalmış Nedîm  
 Zahm-i engüşti-nigâh-ı intihâbından senin (G.67/6)

(Nedim! Sevgilinin elma gibi olan çenesindeki çukur değildir. Senin seçkin bakışının parmağının açtığı yaradan kalan izdir.)

Bu beyitte yine **soyuttan somuta** bir geçiş yani **somutlaştırma** söz konusudur. Bakış, parmak (bakış parmağı) ve onun sevgilinin çenesinde bıraktığı iz. Beyitte dikkatimizi çeken diğer bir husus ise âşık-maşuk ilişkisindeki rol değişimidir. Gelenekte âşık ancak sevgilinin hayali ile avunurken, hatta sevgilinin hayalinin dahi gözüne uğramayışını kirpiklerinin diken gibi oluşuna bağlayarak zarif bir biçimde dile getirirken Nedim'in bizzat kendisini hanesine davet ettiğine şahit oluruz. Ya da sevgilinin âşıka râm olduğunu görürüz:

Ol perî-rû 'âşıka râm olsa da mâni' değil  
Gündüzün olmazsa akşam olsa da mâni' değil (G.76/1)

*(O peri yüzlü [güzel]âşıkına hemen râm [teslim] olsa da zararı yok. Bu gündüz değil akşam olsa yine zararı yok [şikâyet edilmez]).*

Sevgilinin âşıkına gündüz değil akşam teslim olması onun için değil şikâyet, memnuniyet vesilesidir.

Geleneksel söylemde âşıkın vücudunda yaralar açan sevgilinin bakışı, kirpikleri, kaşları hulasa sevgilidir; bu beyitte ise âşıkın seçkin bakışının (gamzesinin) sevgilinin vücudunda açtığı izden bahsedilmektedir. Dolayısıyla rollerin değiştiği görülmektedir.

'Âşıka kasdın nümâyân olmamak mümkün midir  
Ol **nigâh-ı sad-zebandır** çünkü gammâzın senin (G.71/3)

*(Senin âşıka kasdının ne olduğunun bilinmemesi mümkün müdür? Çünkü yüz dilli bakışın seni ele vermektedir [gammazlamaktadır].)*

Aşağıdaki musammatında ise âdeta âşıkın sevgiliye istiğnası söz konusudur:

Her gülün şevkıyle bülbül gibi zâr olmaz Nedîm  
Değme bir zülf-i girih-gîre şikâr olmaz Nedîm  
Her gülistanda çü şeb-nem hâksâr olmaz Nedîm  
Değme bir dil-ber beğenmez bir dil-i nakkâdı var (M.20/V)

Sevgilinin yüz dilli bakışı esasen bir aktarmadır. Konuşma ile ilgili bir özellik göze aktarılmış, göz için kullanılmıştır. Daha önce de değinildiği üzere bu tür aktarmalar aynı gazelin ilk beytinde de görülmekle birlikte divanın daha pek çok yerinde tekrarlanan bir anlatım özelliğidir. Yani sözler söyleyen gözlerin Hârût'u bile dilsiz bırakması, sevgilinin kaşlarıyla bin destan söylemesi vs. Gazelin ilk beyti şöyledir:

Olsa da hâmûş la'l-i 'işve-perdâzın senin  
Lâl eder Hârûtu **çeşmân-ı sühan-sâzın** senin (G.71/1)

*(Senin lal gibi kırmızı olan işveli dudakların suskun olsa da, sözler söyleyen gözlerin Hârut'u bile dilsiz bırakır.)*

Hârût büyü ve sihirde meşhur iki melekten (öteki Mârût'tur) biridir. Beytin sihire dayalı mazmun dünyasını Hârût ve Mârût meleklerine yapılan telmih oluşturuyor. Lal yani sevgilinin kırmızı dudağı hâmûş ile birlikte dilsiz anlamına gelen “lal” sözcüğünü de çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. İkinci mısradan ise anlam daha da belirginleşmektedir. Öyle ki sehhar Hârût'u dahi dilsiz bırakan sevgilinin dili değil; çok şey anlatan, söyleyen bakışlarıdır. Düşünceyi dönüştüren ve daha farklı bir algı oluşturan bu aktarmalarla ilgili olarak yukarıda değinilen diğer bir beyit şöyledir:

Nâzdan hâmûşsun yohsa zebânın duymadan  
İstesen **bin dâstan söylersin ebrûlarla** sen (G.103/7)

(Nazdan ötürü suskunsun, yoksa istesen dilin dahi duymadan kaşlarıyla binlerce destan söylersin.)

Gerek bu beyitte gerek bir önceki beyitte mübalağalı bir söyleyiş vardır. Aşağıdaki beyit de hayal ve ifade bakımından aynıdır:

**Bin zeban söylersin ol çeşm-i sühan-perdâz ile**  
**Dâstanlar şerh edersin bir nigâh-ı nâz ile** (G.141/1)

(O, düzgün söz söyleyen gözlerinle bin dilde konuşursun [binlerce söz söylersin], bir naz bakışınla da destanlar açıklarsın.)

Hayal açısından aşağıdaki beyit de yukarıda zikredilen iki beyitle aynıdır:

**Bir çeşmi var ki bir nice yüz bin lisan bilir**  
**Bin hem-zebânı hem-demi bin âşinâsı var** (G.25/5)

(Bir gözü var ki yüz binlerce dil bilir; bin dildaşı, arkadaşı ve tanıdığı vardır.)

Şairin bir nazmında geçen “şeker tebessüm edip gül suyu konuşmak” ifadesi de yine alışılmamış türden bir bağdaştırmadır:

Nedir lebinde bu terlik bu tatlılık gûyâ  
**Şeker tebessüm edersin gül-âb söylersin** (N.10/2)

([Ey sevgili!] Dudağındaki bu tazelik bu tatlılık nedir? Sanki şeker tebessüm edip gül suyu konuşuyorsun.)

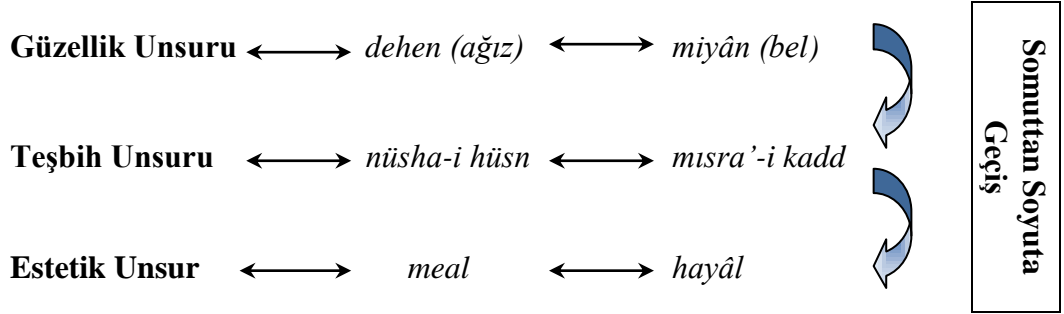
Bu şiirde sevgilinin beli daima kıl kadar ince tasavvur edilir. Şairlerin kullandıkları diğer benzetmelikler de bu inceliği ifade etrafında şekillenir. Bel için rüyâ, nâ-peydâ, hayal, kıl (mû) gibi sıfatlar kullanılır.<sup>454</sup> Nedim ise sevgilinin boyunu bir şiir mısrasına teşbih ederek hem beytin sevgilinin beli gibi zarif ve ince olduğunu ifade eder hem de sevgilinin belini “hayal” sözcüğü ile karşılayarak manayı olduğu kadar sevgilinin belini de incelttikçe inceltir:

<sup>454</sup> İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s.64.

Dehen mi nüsha-i hüsnündeki me'âl midir  
Miyân mı mısra'-ı kaddindeki hayâl midir (G.34/3)

(Güzelliğinin nüshasındaki [kitabındaki] ağız mıdır yoksa mana mı? Mısra gibi olan boyundaki bel midir yoksa hayâl mi?)

Şairin, beyti oluştururken kurduğu “parça-bütün” ilişkisi dikkate şayandır. Hem mısralar arasında güzel bir paralellik hem de parça-bütün ilişkisi vardır. Bu yapıyı oluşturan unsurları şu şekilde şematize edebiliriz:



Beyitteki bu yatay ve düşey hareketlilik, beytin anlam tabakaları arasında çok yönlü bir ilişki kurarak gerek mana gerek söyleyiş açısından estetik bütünlüğü temin etmektedir. Bu beyitte merkez konumunda olan ve beyitteki diğer unsurlara işaret ederek anlamı kuran yapılar ilk mısradaki *dehen*, *nüsha-i hüsn*'de yer alan ve me'âl (mana)'e yönelişi gerçekleştiren yani somuttan soyuta geçişi sağlayan bir unsurdur. İkinci mısradaki ise merkezde mısra gibi güzel ve düzgün olan “*mısra-i kadd*” yer alıp, somuttan soyuta geçişi sağlayan yani çağrışımsal değeri olan unsur “*miyân*” (sevgilinin beli)'dir. Beyitteki paralellik, geometrik yapı ve anlam ilişkileri görüldüğü üzere belirli bir sistematik içerisinde tanzim edilmiştir.

Şair bir başka beytinde daha sevgilinin belinin “hayal” gibi ince, boyunun ise düzgün olduğunu söyleyerek bu haliyle onun seçilecek en güzel beyit olduğunu belirtir:

Miyân hayâl gibi ince kâmeti mevzûn  
Aceb nişanlayacak beyt-i intihâb olmuş (G.51/3)

Klasik Türk şiirinde genel bir övgü sistematığı vardır. Buna göre sevgili veya memduh, doğadaki birtakım varlıklar ile karşılaştırılarak övgüde bulunulan kişinin her yönüyle tüm varlıklardan daha güzel, güçlü, değerli, alımlı, zarif, kısacası “üstün” olduğu ifade edilir. Bu doğrudan bir övgüdür. Bazen de memduhun teşbih edildiği nesne önce tazim edilerek okurun algısında bir “yüce değer” oluşturulur daha sonra ise onun memduhun yanında ne kadar kıymetsiz olduğu belirtilerek dolaylı olarak

memduhun övgüsü gerçekleştirilmiş olur. Nedim'in aşağıdaki beytinde ise bu övgü sistematığı bir adım daha ileri götürülmüştür:

*Nâz olur dem-beste* çeşm-i nîm-hâbından senin  
**Şerm eder** *reng-i tebessüm* la'l-i nâbından senin (G.67/1)

*(Senin yarı uykulu gözünü görünce [mahmur bakışındaki nezaketten ötürü] nazın dili tutulur. Gülümsemenin rengi la'l gibi kırmızı dudaklarından utanır.)*

Gerek Klâsik Türk Şiiri'nin kendi içerisindeki gelişimi ve gerek Sebki-Hindî'nin şiirimizdeki tesirlerinden sonra hayaller iyiden iyiye incelmış, anlatım şekli (üslup) öncekinden daha soyut bir nitelik kazanmıştır. Nedim bu şiir zevkini büyük başarıyla bizlere duyuran şairlerindedir. Yukarıdaki beyit de böyle bir zevki yansıtmaktadır. Dikkat edilecek olursa beyitte tedricî surette somuttan soyuta yöneliş vardır. İlk mısra da sevgilinin yarı uykulu gözünü görünce dili tutulan “naz”dır. Naz, malum olduğu üzere soyut bir kavramdır. İkinci mısra da ise sevgilinin lal gibi kırmızı olan dudağını görünce utanan tebessüm değil, “tebessümün rengi”dir. Yani tabir yerindeyse soyut bir kavramın bir kat daha soyutlaştırıldığını görüyoruz. Beyite bütüncül bir yaklaşımla bakacak olursak bu manada ilk mısra da somuttan soyuta, ikinci mısra da ise soyuttan yine soyuta geçiş söz konusudur. Çünkü soyut bir kavram olan “naz”ın öncesinde onu karşılayan kavram sevgilidir ve somuttur. Naz, sevgiliye aittir. İkinci mısra da ise soyut bir kavram olan “reng”in öncesinde yine soyut olan ve ona karşılık gelen/karşılayan “tebessüm” vardır. Daha önce zikredildiği üzere bu bir tür sunuş tekniğidir. Yani tebessümün renginin utanması, sevgilinin baygın gözlerinden uyku kokusunun akması bizim zihnimizdeki duyular ve onların işlevleri hususundaki yerleşmiş algılarımızı, ön alımlamalarımızı ters yüz ederek bize yeni bir algılama şekli, kavrayış ve farkındalık sunar. Çünkü tebessümün rengi olmaz. Renk, cisimler üzerinde yer alan ışığın gözümüz tarafından algılanması ile ilgilidir. Bir başka ifadeyle soyut varlıkların rengi olmaz. Mesela ruh, melek, akıl, hayal gibi kavramların bir rengi olmadığı gibi rengin utanması da mümkün değildir. Bununla birlikte soyut varlıklar hakkında bizim muhayyilemizde genel algılar vardır; örneğin ruh veya melek algımız hep beyaz’dır veya aşırı iyimserliğin rengi toz pembe dir. Renklerin insan psikolojisinde de önemli bir yeri vardır.<sup>455</sup>

Beyitte geçen tebessümün rengi ifadesini şiirsel düzlemde somut düzleme çekip tebessümün renginin ne olduğunu kendimize soracak olursak -farklı renkler

<sup>455</sup> bk. Ludwig Wittgenstein, **Renkler Üzerine Notlar**, (çev. Ahmet Sarı), Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2007.



söylenmekle birlikte- çoğunlukla kırmızı renk üzerinde fikir beyan edileceği kanaatindeyim. Tabii bizi bu düşünceye sevk eden metin içi açık ve gizli bazı anlam örüntüleri vardır. Açık anlam örüntüsü olarak “la‘l-i nâb” (saf şarap) gibi olan sevgilinin dudağı vardır. Gizli anlam örüntüsü olarak da “şerm etmek” yani utanmak sözcüğü bizi ilk olarak bu şiirin övgü sistematığına götürür; çünkü bu sistemde sevgili/memduh mukayese edilen tüm varlıklardan daima daha üstün niteliklere sahiptir. İkinci olarak ise utanmanın rengi kırmızıdır; çünkü utanan insan kızarır.

Mana güzel olduğu kadar söyleyişteki paralellik de sözü etkili kılmaktadır. Bu geçiş ve paralelliği daha anlaşılır kılmak için şu şekilde gösterebiliriz:

1. Kavram Alanı		2. Kavram Alanı	
<b>Somut</b>	sevgili →	<b>Soyut</b>	naz
<b>Soyut</b>	renk →	<b>Soyut</b>	tebessüm

Her iki mısradan da insana ait vasıflar bir başka soyut kavrama aktarılmıştır. Dil tutulması insana özgü bir durumdur ve “naz”a aktarılmıştır. Utanma ise yine insana özgü olup “renk”e aktarılmıştır. Ancak doğrudan renge değil, tebessümün rengine aktarma söz konusudur.

1. mısra	2. mısra
Nâz	Şerm
olur	eder
dem-beste	reng-i tebessüm
çeşm-i nîm-hâbından	la‘l-i nâbından
senin	senin

Nedim şiirde edâ ve mananın yalnız başına yeterli olmadığını düşünüyor olmalı ki bir beytinde şöyle der:

Edâ pâk olsa da mâni‘ yakışmaz rûşen olmazsa  
Görünmez reng-i rûy-ı duhter-i rez sâgar-ı zerden (G.95/3)

(Edâ [ifade] güzel olsa da mana parlak olmazsa uygun olmaz; nitekim üzümün kızının [şarabın] yüzünün rengi altın kadehten görünmez.)

Şiirde mana ve ifadenin iç içe olduğu ve bunlardan birinin eksikliği halinde ondaki güzelliğin ortaya çıkamayacağını, şiirin parlayamayacağını yine şiirsel bir ifadesidir beyit. Şarap ve kadeh alegorisiyle ifade edilen şudur: Şiirin manası şaraptır; o şarap, terkindeki keyfiyetle nasıl ki içen kimseyi sarhoş ediyorsa mana da okuyanı şarap gibi teshir eder, büyüler. Edâ yani beyti oluşturan kelimeler, söz dizimi; ahengi temin eden kâfiye, redif ve vezin gibi unsurlar ise mana şarabının içimini daha keyifli kılan, onu kuşatan bir kadehtir. Ancak kadeh altından da olsa eğer içindeki şarap hoş içimi olan bir şarap değilse kadehinin bir önemi yoktur. Tabii bu şiirsel düzlemin dışında beytin somut tabanında şu vardır. Altın yoğun bir maden olduğu için altın kadehin içindeki şarabı görmek mümkün değildir. Şairin, üzümün kızının<sup>456</sup> (şarabın) yüzünün rengi altın kadehten görünmez demesinin temelinde bu realite vardır.

Bir önceki beyte dönecek olursak beyitte geçen “reng-i tebessüm” tamlaması Nedim Divanı’nda iki yerde daha tekrar edilmektedir. Bunlardan birinde Sultan III. Ahmed ve İbrahim Paşa için yazdığı şitaiyede memduhunun yaratılışının yüceliğinden bahseder ve eğer onun yaratılışının yeli bir çemenliğe erişse oradaki gül ağacında taze goncadan önce tebessüm renginde gül açardı der:

Olurdu **reng-i tebessüm** şüküfte gülbünden  
Henüz olmadan evvel resîde gonca-i ter (K.13/35)

Diğeri ise Kapudan Paşa’nın Sahil Köşkü için yazdığı tarihte geçer:

Boyanmış gûyiyâ **reng-i tebessümden** leb-i bâmı  
Neşât u zevk ile dolmuş derûnu ıyd-gâh-âsâ (k.42/19)

*([O köşkün] çatısının kenarları sanki tebessüm rengi ile boyanmış; içi ise bayram yeri gibi zevk ve neşe ile dolu.)*

Ederse âteşi ger terbiyet **nem-i lutfu**  
Dühânı sünbül olup tohm olur içinde şerer (K.13/33)

*([Onun] lutfunun nemi, ateşi terbiye edecek olsa; ateşin dumanı sünbüle döner, sünbülün tohumunun içinde ise kıvılcım peyda olur.)*

Bu beyitteki “nem-i lutf” tamlaması da yine alışılmamış bir bağdaştırmadır. Şair yalnızca böyle aykırı bir bağdaştırma yapmakla kalmamış, tezat kavramları bir araya getirerek memduhunun yüceliğini, kudretini de bu yolla ifade etmiştir. Zira nemin yani

<sup>456</sup> Beyitte “duhter-i rez” (Far.) olarak geçen ve “üzümün kızı” olarak nesre çevirdiğimiz tamlama, mecazen şarap anlamına gelip Arapça “bintü’l-ineb” tamlamasıyla aynı çerçevede kullanılır. Şairler “kız” manasına gelen Arapça bint ile Farsça duhter kelimesini kelime oyunu yaparak bintü’l-ineb veya duhter-i rez ile birlikte kullanırlar. Nedim’in aşağıdaki beytinde de böyle bir kullanım vardır:

Zannetme duhter-i rezi rind ile gizlidir  
Anunla şeyh efendi de babalı kızdır (G.14/1)

ıslaklığın ateşi terbiye etmesi tezattır. Sünbül tohumunun içinde kıvılcımın peyda olması ise mübalağadır. Dühânın sünbüle dönüşmesi yahut ikisi arasındaki ilgi renk dolayısıyladır.

Da‘vet etdim hâneme ol **şehr-i hüsnün** şâhını  
**Murg-ı cânı** sîha sancup öZR ile çekdim sımât (G.56/4)

(*O güzellik şehrinin sultanını evime davet ettim; can kuşunu şişe saplayarak [takarak] özürler dileyerek ziyafet çektim.*)

“murg-ı cân” yani can kuşundan kasıt gönüldür (*açık istiare*). Âşıkın elinde, hanesine davet ettiği güzellik şehrinin sultanına sunmak için gönülden (kendi gönlünden) başka ikram edeceği herhangi bir şey yoktur. Onun özür dilemesi ise mahcubiyetinden ötürüdür. Beyitte bir kimseyi konuk etmekle alakalı bir mazmun vardır ve güzel bir tenasüp ilişkisi içerisinde anlam kurulmuştur. Güzellik evvela bir şehre *teşbih* ediliyor. Bu durumda sevgili güzellik şehrinin sultanıdır. Sultan haneye teşrif edince de ev sahibine misafirini en iyi şekilde ağırlamak düşer. Âşıkın elinde ise sevgiliye ikram etmek için gönlünden başka bir nakdi yoktur. Bu nedenle o, sevgilinin aşkıyla dolu olduğu için kıymetli olan ve yanan gönlünü şişe takıp özür dileyerek güzellik şehrinin sultanına sunmaktadır. Esasen teşbih yoluyla sevgilinin güzelliği bir şehir, gönül de bir kuş gibi tahayyül ediliyor. Burada da yine soyut olan güzellik ve gönül kavramlarının şehir ve kuş kavramlarıyla **somutlaştırılması** söz konusudur.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Nedim Divanı’nda “somutlaştırma” olarak değerlendirebileceğimiz pek çok kullanım vardır. “*Soyut kavramları somut nesnelere ifade etme kolaylığı bütün dillerde olduğu gibi, Türkçemizin de var olan önemli olgularındandır. Bu mantığın Divan şiirinde de sık sık istifade edilen bir tarz olduğu gözlenmektedir. Ancak bu durumun Nedim’in şiirlerinde, soyut kavramları ifade etmedeki kolaylık veya insanların zihinlerinde şekillenmesini sağlama amacından çok, bir sanat gösterisi şekline dönüştüğü görülmektedir. Özellikle Nedim’in şuh üslubunu destekleyen ve tamamlayan naz ve benzeri kelimeler (işve, girişme, gunc, delâl vs.) şiirlerinde sıklıkla geçmektedir. Soyut kavram özelliği taşıyan bu kelimeler Nedim’in dehası ve şuh üslubu içerisinde somutlaştırılarak ince, renkli ve parlutlu bir görünüm kazanmıştır.*”<sup>457</sup>

Heman murâdı tegâfüldür ol bütün yohsa  
Zebânı beste-i nâz ise çeşmi lâl midir (G.34/7)

<sup>457</sup> Ali Yıldırım, “Nedim’in Şiirlerinde Somutlaştırma”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 12, Sayı: 2, Elazığ 2002, s.216.

*(Onun maksadı [âşıkın hâlini] bilmezlikten gelmektir. Yoksa dili nazdan ötürü bağlı ise [konuşamıyorsa] gözü dilsiz midir?)*

Duyular arası aktarımın Nedim'in şiirlerinde sıkça karşılaştığımız bir özellik olduğunu ifade etmiştik. Burada da görüldüğü üzere ağız ile ilgili bir hususiyet göze aktarılmıştır. Çünkü konuşma eylemi ağız, görmek ise göz ile alakalıdır. Ancak duyular arası bir aktarımla sevgilinin gözünün dilsiz olup olmadığını sorarak tecahül-i ârif yapıyor.

Daha önce de zikredildiği üzere dilde veya anlamdaki bu tür tasarruflar yahut bağdaştırmalar birer sapma olarak nitelendirilmektedir. Bu tür anlambilimsel sapmaların dışında sözcük düzeyinde sapmalar da vardır.

#### 4.6. Şiir Dilinde Sapmalar

*“Sapma (İng. deviation) adı altında ele alınan konu, gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Sanatçı bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar.”<sup>458</sup>*

Modern İngiliz Dili ve Linguistiği üzerine çalışmalar yapan Geoffrey N. Leech, dildeki sapmaları sesbilimsel, sözcüksel, dilbilgisel, anlamsal ve yazımsal sapmalar olarak ayırır.<sup>459</sup> Çağdaş şiirde örneklerine çok fazla rastladığımız bu tür sapmalara klasik şiirde aynı yoğunlukta olmamakla birlikte rastlamak mümkündür. Bu çalışmanın konusu olan Nedim Divanı'nda da bunun örneklerine rastlanır.

##### 4.6.1. Sessel Sapmalar

Bu tür sapmalar şiir dilinde pek görülmez. Çağdaş şiirde çoğunlukla bir sesbiriminin yerine bir başkasının ikame edilmesi şeklinde ortaya çıkan bu tür kullanımlara klasik Türk şiirinde pek rastlanmaz.<sup>460</sup> Ancak Nedim'de karşımıza çıkan ve Hasibe Mazıoğlu'nun Arapça ve Farsça kelimelerin günlük konuşma dilindeki şekliyle (bir başka ifadeyle halkın kullandığı şekliyle şiirde yer alması)

<sup>458</sup> Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yayınevi, Ankara 2005, s.166.

<sup>459</sup> bk. Ünsal Özünlü, *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.142.

<sup>460</sup> Çağdaş şiirdeki örnekler için bk. Osman Toklu, *Şiir Dili ve Çevirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.41-43.

kullanılmasından kaynaklanan bir gramer hususiyeti olarak değerlendirdiği bu durum, dilbilimciler tarafından da sessel bir sapma olarak değerlendirilmektedir.<sup>461</sup> Ünsal Özünlü bir ses olayı olan ünlü yitimiyle ilgili olarak çağdaş şiirden örnekler vermektedir.<sup>462</sup> Nedim’de ise bu kelimeler herhangi bir ünlü yitimine uğratılmadan şiir dilinde kullanılmaktadır. Hasibe Mazıoğlu’nun da dikkat çektiği bu tarz kullanımlardan bazıları şöyledir:

- **subh-subuh**  
Şafak mı şebde ya hattında rûy-ı âl midir  
**Subuh** sitâresi mi gerdeninde hâl midir (G.34/2)
- **kebk-kebk**  
‘Aceb mi dil o siyeh çeşm-i şûha olsa esîr  
**Kebik** rübûdegî-i şâh-bâza çeşpandır (G.18/4)

Halil Nihad Boztepe’nin hazırladığı Nedim Divanı neşrinde bu beyitteki “kebk” kelimesi ile ilgili şöyle bir not vardır: “*Kebk kelimesini ba’ya hareke vererek okumak zarureti ne kadar fenâ.*”<sup>463</sup> Kebk kelimesini kebk şeklinde okuma zarureti vezinden kaynaklanmaktadır.

Hasibe Mazıoğlu bu örneklerin dışında zahm-zahim, çeşm-çeşim, bezm-bezim... gibi örnekler verir. Şevket Kutkan ise o döneme göre fahiş hatalar olarak değerlendirilebilecek bu tür kullanımları Nedim’in yabancı kelimeleri Türkçeye uydurmadaki muvaffakiyeti olarak telakki eder: “*Nedim’de, devrin klasik lisan anlayışının şiddetle tenkid ve bu yüzden kendisini istihfaf, hattâ techil edebileceği dil hatâları, imlâ dikkatsizlikleri vardı. Nedim, bazen: ‘kebk’ kelimesini aruz veznine ‘kebk’, ‘zahmnâk’i ‘zahimnâk’, ‘bezm’i ‘bezim’, ‘mihir’i ‘mihir’ olarak sokar. Bunlar, o devre göre fâhiş hatâlardır. Hâlbuki bugün bizler de ‘film, vakt, nakd, sınıf, cehl...’ gibi kelimeleri, dilimizin bünyesine uydurarak ‘filim, ilim, vakit, nakid, sınıf, cehil...’ şeklinde söyleyip yazmaktayız. Ama, onun yaptığı gibi ‘bezim’ şeklini devam ettirememişiz. Demek ki, devrini aşabilen Nedim, yabancı kelimeleri Türkçe’ye uydurmada, bizden daha ileridedir.*”<sup>464</sup>

<sup>461</sup> Tabii Nedim’in şiirlerinde gördüğümüz sapmalar günümüz yazı ve konuşma dilini değil; o dönemin yazı ve konuşma dilinden sapmayı ifade eder.

<sup>462</sup> Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.144-145.

<sup>463</sup> Halil Nihad Boztepe, **Nedim Divanı**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340, s.147.

<sup>464</sup> Şevket Kutkan, **Nedim Divanı’ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1981, s.XII.

Ancak bu örnekler -zaman zaman şiirin ahengini bozmakla birlikte-vezin gereği med yapmak suretiyle okunduğunda, söz konusu ses türemelerine gerek kalmamaktadır. Nitekim Muhsin Macit söz konusu kelimeleri zahm, çeşm, bezm şeklinde almıştır.

#### 4.6.2. Sözcüksel Sapmalar

Şiir dilindeki sözcüksel sapmalar yukarıda bahsedilen dilsel sapmalar içerisinde en çok başvurulan sapma türü olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Şairin yaratıcılık sürecinin en önemli belirtisidir belki de sözcüksel sapmalar. Şairler aslında genel dilde var olan köklere, gene genel dilde var olan çeşitli yapım ve çekim biçimbirimleri (morphem) ekleyerek genel dilin sözcük varlığında bulunmayan yeni sözcükler ya da dilin dilbilgisi ve biçimbilgisi (morphologie) kurallarının dışına çıkan farklı yapılar oluşturarak okuyucuda değişik çağrışımlar ve tasarımlar yaratırlar.*”<sup>465</sup> Sözcüksel sapmalarda en çok örneksime (analoji) yoluna başvurulduğunu belirten Osman Toklu: “*Ümit Yaşar Oğuzcan’ın bir şiirinin adı olan ‘Şiiristan’ sözcüğü, Bulgaristan, Afganistan gibi ülke adları oluşturmada kullanılan Farsça kökenli (-istan) yapım biçimbirimi şiir sözcüğü ile birlikte kullanılarak Türkçede bulunmayan yeni bir sözcük oluşturuluyor.*” der ve Ümit Yaşar Oğuzcan’ın söz konusu şiirine atıfta bulunur:

#### ŞİİRİSTAN<sup>466</sup>

Bir yer var orada ikimiz için  
Orada, bildiğin gibi **şiiristanda**  
Evler Yunus’un evleri  
Yollar Emrah’ın yolları  
ve Hayyam’dan birer rubai gemiler limanda

Deniz bildiğin gibi Orhan Veli’den kalma  
Mevsimse Yahya Kemal’in sonbaharı  
Nedim’dir seyreylediğin bir elde mey, bir elde gül  
Çeşmeler Karacaoğlan’ın  
Dağlar Köroğlu’nun dağları  
Tarancı’nın kuşları havada dönen  
Kadınlar Haşim’in kadınları görüyor musun?  
Yeter bir nabız gibi vurduğun bende  
Bana bir şiir ver güzelliğinden  
Bütün şiirler senin olsun

<sup>465</sup> Osman Toklu, *Şiir Dili ve Çevirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.32.

<sup>466</sup> Ümit Yaşar Oğuzcan, *Şiir Denizi 2*, Everest Yayınları, İstanbul 2011, s.23.

**Şiiristan** sultanı, devletlu gönüm emreylesin yeter ki  
Güzelliğinden nice ülkeler kurulur  
Yoksan gece ve ölüm  
Varsan el sürdüğün her şey şiir  
Ayak bastığın her yer **şiiristan** olur.

Bunun gibi sözcüksel sapmalara çağdaş şairlerden Cemal Süreya, Can Yücel, Özdemir Asaf, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sezai Karakoç'ta da sıkça rastlanır. Ümit Yaşar Oğuzcan'ın "Şiiristan" isimli şiirinde görülen sözcüksel sapma, Nedim'in Sadrazam Şehid Ali Paşa'ya yazdığı kasidede benzer sûrette karşımıza çıkar. Beyit şöyledir:

**Yûsufistân-ı hayâl** olmayacak vasfında  
Neyle ma'mûr ola hâtır denilen beyt-i hazen

(Eğer senin övgünde hayâl Yûsufistânı olmazsa, gönül denilen hüznler kulubesi nasıl mamur olur?)

Kur'an-ı Kerim'in 12. suresi, Yûsuf Kıssası'ndan bahsettiği için Yûsuf suresi adını almıştır. Üçüncü ayetinde kıssaların en güzelinin anlatıldığı bildirilen bu suredeki kıssa, edebiyatımızda pek çok şiire konu olmuş; müstakil manzumeler kaleme alınmıştır. Türlü vesilelerle telmihte bulunulan Yûsuf Kıssası'na yapılan atıflardan en yaygın olanları ise yukarıdaki beyitte olduğu gibi "Yûsuf'un eşsiz bir güzelliğe sahip oluşu", "onu kaybeden babasının ağlamaktan gözüne perde inmesi" ve -şiirsel bir adlandırma olarak- çok ağlamasından ötürü Hz. Yakup'un evine hüznler kulubesi manasında "beyt-i ahzen veya beytü'l-ahzen" denilmesidir. Beyite bakacak olursak sözcüksel sapma olarak nitelendirebileceğimiz ifade "**Yûsufistân-ı hayâl**" tamlamasıdır. Zira -istân/-sitân, Farsçada yer bildiren kelimeler türetmeye yarayan ve sonuna geldiği kelimeye bir şeyin çokça bulunduğu yer anlamı katan bir ektir: güllerin çokça olduğu yer manasında gülistan gibi... "*Yûsufistân: Güzellerin çokça bulunduğu yer mânâsındadır.*"<sup>467</sup> Ancak "hayal" kelimesiyle tamlamaya girince birbirinden güzel hayallerin olduğu yer manasına gelir. O hayal Yûsufistân'ı ise memduhun yani Şehid Ali Paşa'nın övgüsü için bir kaynaktır. Bu durumda şair memduhuna: *Seni övebilmek için, Yûsuf gibi birbirinden güzel hayaller olmasaydı, gönül denilen hüznler kulubesi neyle [nasıl] mamur olabilirdi?* diyor. Gönül ise Hz. Yûsuf'un babası Hz. Yakup'un âh edip ağlamaktan ötürü hüzne gark olan evine teşbih ediliyor. Kısacası "**Yûsufistân-ı hayâl**" çağrışımsal olarak çok zengin bir ifade gücünü mümkün kılan; ancak dilin

<sup>467</sup> Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.467.

standart yapısının da dışında bir tamlamadır. Sadâbâd kasidesindeki “nâz şehristânî” da bu türden bir sapmadır:

Aldı bir sevdâger-i dil-cûy ‘aklım kim henüz  
Şâh-bender nasb olunmuş nâz **şehristânına** (K.21/50)

(*Naz şehrine henüz şehbender<sup>468</sup> tayin olmuş bir tüccar güzeli aklımı başımdan aldı.*)

“naz şehristânî” tamlaması pek çok örnekte olduğu gibi naz ile pür olmayı ifade eder.

Başka örnekler:

Ne havf eylersin ey dil sırr-ı aşkın inkişâfından  
Benim ol gamze gibi mu‘temed bir **râz-dâşım** var (G.23/3)

(*Ey gönül! Aşk sırrının ifşa olmasından niçin korkarsın? Benim o gamze [yan bakış] gibi güvenilir bir sır arkadaşım var.*)

Beyitteki “râz-dâş” kelimesi sır tutan, sır saklayan manasında kullanılmıştır. Oysaki lügatlerde “sırdaş” kelimesi olmasına karşılık, “razdaş” kelimesi yer almamaktadır. “daş” eki “*Türkçede eskiden beri kullanılan, sahası çok geniş olmamakla beraber bir tip isim yapmakta işlekliliğini daima muhafaza eden ve örnekleri son zamanlarda artmış bulunan bir yapım ekidir... Ekin asıl fonksiyonu eşlik, ortaklık ifâde etmek olup mensubiyet, bağlılık fonksiyonu ondan çıkmıştır.*”<sup>469</sup> Arapça sır kelimesine getirilerek “sırdaş” şeklinde kullanılan bu ekin “raz-daş” şeklinde kullanımı yoktur. Farsçada sır anlamına gelen “râz” kelimesi; “râz-bân”, “râz-dân” ve “râz-dâr” şeklinde yani yine Farsça eklerle birlikte kullanılmaktadır. Bu bakımdan “râz-dâş” kullanımının “sırdaş”a benzetilerek günlük konuşma dilinde halk tarafından oluşturulmuş bir kelime olduğunu söylemek mümkündür.

Yazanlar peykerim destimde bir kâşî sebû yazmış  
‘Aceb **meşrebce** tahrîr eylemiş el-hak nikû yazmış (G.52/1)

(*Elimin yüzümde olduğunu görenler beni çini bir testi [sûretinde tasavvur etmiş] yazmış; acaba tabiatıma bakıp da mı yazmışlar bilmiyorum ancak doğrusu pek iyi yazmışlar.*)

Bu beyitteki “meşrebce” kelimesi de sözcüksel sapmaya örnek gösterilebilir. Arapça “meşreb” kelimesine +ce eki getirilerek oluşturulan bu kelime

<sup>468</sup> Şehbender veya şahbender, “*Ticaret Nezareti’nin teşekkülünden evvel ticaret işlerine bakmak ve tüccarlar arasındaki ihtilâfları halletmekle vazifelendirilen memurun unvanıdır.*” Mehmet Zeki Pakalın, “Şehbender mad.”, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s.316.

<sup>469</sup> Muharrem Ergin, **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Yayınları, İstanbul 2012, s.167.



“meşrebe/meşrebime göre” manasındadır. “*Aslında bir çekim eki olan bu ek (+ce) klişeleşerek veya fonksiyon değiştirerek eskiden beri yapım eki hâlinde de kullanılmaktadır. Çekim eki olarak başlıca fonksiyonları isimlere gibi, göre, ile, kadar, birlikte mânâları katmaktır. Yapım eki olarak da kavim isimlerinden dil, lehçe ve şive isimleri yapmakta kullanılır: Alman-ca, Fransız-ca, İngiliz-ce, Latin-ce, Fars-ça, Arap-ça, Türk-çe, Özbek-çe, Türkmen-ce, Çuvaş-ça, misallerinde olduğu gibi.*”<sup>470</sup> +ce eki bu beyitte de “meşreb” kelimesine getirilerek çekim eki fonksiyonunda kullanılmıştır.

“Meşrebimce” kelimesi Nedim’in bir gazelinin redifidir aynı zamanda:

Sâk u sürîn ü gabgab u leb **meşrebimcedir**  
Ser-tâ-be-pây hâsılı heb **meşrebimcedir** (G.13/1)

(*Baldır, kalça, gerdan ve dudaklar tabiatımcadır; kısacası [o sevgili] tepeden turnağa her şeyiyle tam bana göredir.*)

Ey sabâ lûtf edüp esnâ-yı tekellümde ana  
Ey Nedîm **ağladıcı** deyü hitâb eyleyesin (G.99/5)

(*Ey sabah rüzgârı! Sevgiliyle konuşurken ona: “Ey Nedim’i ağlatan” diye hitap et ne olursun!*)

Beyitteki “ağladıcı” ifadesi de konuşma ve yazı dilinde olmayan bir kelimedir. Şair, sevgilinin kendisine zulmetmesi, ağlatıp inletmesinden ötürü “ağlatıcı” demektedir.

#### 4.6.3. Dilbilgisel (Sözdizimsel) Sapmalar

Ünsal Özünlü “*sözcüklerdeki dilbilgisi kurallarını inceleyen biçimbilgisel sapmalar ve sözcüklerin tümce içinde sıralanışlarını inceleyen sözdizimsel sapmalar olmak üzere genellikle iki türde görülürler.*”<sup>471</sup> der. Bu ifadeden Özünlü’nün sözcüksel sapmaları da dilbilgisel sapmalar olarak nitelendirdiği anlaşılmaktadır. Osman Toklu ise “*Dilbilgisel sapmalar olarak da nitelendirilen bu tip sapmalar, şiir dilindeki dilbilgisi ve sözdizim kurallarına aykırı kullanımlar olarak tanımlanabilir.*”<sup>472</sup> der. Dolayısıyla Toklu, dilbilgisel sapmaları daha ziyade sözdizimdeki kuralların dışına çıkma olarak değerlendirmektedir. Burada akla gelen ilk soru bu kuralların tespitinin her zaman için mümkün olup olmadığı veya bu kurallar bütününe nereden, nasıl ulaşılacağıdır. Zira çağdaş şiirde bu tür sapmaların tespiti daha kolay olabilir; ancak tarihsel açıdan

<sup>470</sup> Muharrem Ergin, **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Yayınları, İstanbul 2012, s.167.

<sup>471</sup> Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.147.

<sup>472</sup> Osman Toklu, **Şiir Dili ve Çevirisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003, s.39.

değerlendirmede bulunduğumuz şimdiki zaman ile bundan birkaç asır önce kaleme alınmış bir şiirdeki sözdizim usul ve kurallarını bilmek ancak yine o dönem eserlerine müracaat edilerek öğrenilebilir. Ünsal Özünlü bu karışıklık hususunda şöyle der: “...dilimizdeki sözdizimi özelliklerinin, çağdaş dilbilimin önerdiği ve gerektirdiği biçimlerde araştırılması günümüzde daha henüz yapılmamıştır. Şiiri okuyan kimse, yalnızca olağan dildeki sözdizim kurallarını, şiirde kullanılan sözdizim ile karşılaştırır ve kendi olağan dilbilgisini, şiirdeki sözdizimi çözmek için bir başvuru aracı olarak kullanır.”<sup>473</sup> Ancak okurun kendi olağan dilbilgisinin, şiirdeki sözdizimini çözmek için bir başvuru aracı olarak kullanmasının doğru olmadığını hemen belirtmek gerekir. Çünkü şiirin olağan dilden ayrı, kendine özgü bir kurallar bütünü vardır. Her şiir geleneği beraberinde bir dizi kurallar bütünü kendisi inşa eder. O halde şiir dilinde sessel, sözcüksel ve sözdizimsel sapma olarak nitelendirdiğimiz sapmaların ölçünlü dil için bir sapma olarak değerlendirilebileceğini ancak şiir dili için bu tür olağan dışı kullanımları sapma olarak nitelemenin doğru olmadığını söylemek icap eder. Çünkü şiir dilindeki “sapma”lar bizim konuşma dilimize göre birer sapmadır; bunlar şiirin doğasında var olduğundan şiir dili için bir sapma olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu açıklamadan sonra şiirde özellikle de vezin zaruretiyle ortaya çıkan ve ölçünlü dile göre sapma olarak nitelendirebileceğimiz bir iki örneğe bakalım:

Hayli demdir kim belin kocmağa kasd etdikçe ben  
Nâz ile **benden yine bana girîzân olmadın** (G.68/4)

“Naz ile benden yine bana kaçmadın” ifadesi sözdizimsel bir sapmadır. Bununla âşık ile maşukun birbirine nazı, cilvesi anlatılmak istenmektedir. Yukarıda da zikredildiği üzere “Naz ile benden yine bana kaçmadın” ifadesi her ne kadar olağan (ölçünlü) dil için bir sapma olarak değerlendirilse de şiir dili için bir sapma olup olmadığını tartışmak gerekir. Bu şiirsel/sanatsal bir üslup özelliği veya ifade tarzı olarak da değerlendirilebilir.

**İran-zemîne** tuhfemiz olsun bu nev-gazel  
İrgürsün İsfahâna Sıtanbul diyârını (G.164/7)

(Bu yeni gazel İran toprağına hediye ederiz olsun. İstanbul diyarını İsfahan'a eriştirsin.)

Evvla anlam açısından beyte bakalım: Nedim, bu beyitte yeni tarzda şiirler yazdığını söyleyip, bunu İran toprağına (ülkesine) hediye ederek edebiyat tarihlerinin de

<sup>473</sup> Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001, s.147.

dikkat çektiği “yeni tarz”ına işaret ediyor. Bunun dışında bu yeni gazeli İran toprağına hediye etmesi şairin arka planda, “Acem şairleri nev-gazel şiir nasıl yazılır okuyup öğrensinler!” düşüncesini içermektedir ki bu da yalnızca şairane bir övünme olmayıp Türk şiirinin geldiği noktayı göstermesi bakımından önem arz eder. Zira bir şeyi hediye edebilmesi için kişinin hediye edeceği şeye hatta daha iyisine sahip olması gerekir.

Beyitte yapısal (dilbilgisel) açıdan dikkat çeken şey ise “İran-zemîne” yapısıdır. Ölçünlü dil kuralları gereğince “İran zemînine” veya “zemîn-i İran’a” şeklinde olması gereken bu tamlamanın tamlanan eki düşürülerek vasf terkibine benzetilmiştir.

Aman pek yârelendim ol nigâh-ı şûh-ı **evbâşa**  
 Kapıldım doğrusu ol yâl ü bâle ol güzel kaşa  
 Geçersen semtimizden yolun uğrarsa Beşiktâşa  
 Efendim gel mürüvvet kıl senindir bende vü hâne (M.38/IV)

Birinci mısradaki geçen “evbâş” kelimesi Arapça vebeş’in çoğuludur. Şemseddin Sami “vebeş, *lisânımızda gayr-i müsta‘meldir.*” dedikten sonra evbaş için “aşağı halk, ayak takımı, çapkın gürûhu, külhan begleri”<sup>474</sup> manalarını verir. Kelime şiirde çoğunlukla müfret gibi kullanılmıştır. Bu nedenle lügatlerde zaten çoğul olan bu kelimeye Farsça çokluk eki olan “ân” getirilerek oluşmuş avbaşân şekli de yer almaktadır. Ahterî-i Kebir’de, Ahterî Mustafa Efendi “*levant taifesi, erâzil ve inde’l-ba’z bir bölük cemaat ki her birisi bir yerden gelmiş ola*”<sup>475</sup> karşılığını verir. Olumsuz anlamlar içeren bu kelimenin sevgili vasfında kullanılması ise ilginçtir. Ancak Nedim’in evbâş sözcüğünü “çapkın veya yosma” manasında kullandığı açıktır. Nitekim Burhân-ı Katı’da bu sözcük için “*söz anlamaz, söz dinlemez, âmi, cehûl, mutaassıp, yosma ve levant*”<sup>476</sup> manaları, Lügat-ı Cûdî’de ise “*çapkınlar, terbiyesizler*”<sup>477</sup> manası verilmiştir.

Nedim de musammatında “evbâş”ı müfret olarak ve çapkın/yosma manasına gelecek şekilde kullanmıştır.

#### 4.7. Bir İfade Hususiyeti Olarak Tasvir, Tersim ve Tashin Etme

Nedim’in şiirlerinde karşımıza çıkan ve onun sanatını belirgin kılan en önemli özelliklerden biri de şiirlerinde âdeta tablolar çizincesine yapmış olduğu tasvirlerdir. O,

<sup>474</sup> Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul 1999, s.174.

<sup>475</sup> Ahterî Mustafa Efendi, **Ahterî-i Kebir**, (haz. Ahmet Kırkkılıç-Yusuf Sancak), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009, s.197.

<sup>476</sup> Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, (haz. Mürsel Öztürk-Derya Örs), Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2009, s.231.

<sup>477</sup> İbrahim Cûdî Efendi, **Lügat-ı Cûdî**, (haz. İsmail Parlatır-Belgin Tezcan Aksu-Nicolai Tufar), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2006, s.113.

Lâle Devri'nin eğlence hayatını, zevk ve safânın, ayş ve işretin saray dışına taşıdığı helva sohbeti gecelerini veya Sadâbâd, Şerefâbâd, Âsafâbâd gibi ihtişamlı yapıları; kısacası İstanbul'u, onun tabiî güzelliklerini ve güzellerini anlatırken usta bir ressam gibidir. Şahabeddin Süleyman: “*Nedim ressâmdır da...Onun musavver bir kalemi vardır, eserlerini okuyan bir ressâm hiç zahmet çekmeksizin elinde fırça eski Sa'd-âbâd İstanbul'unu çizebilir, gösterir. O zamânını mass ü temsîl etmiş, en küçük gölgesine, en ince hutûtuna, en nâzik noktalarına varıncaya kadar, gözleriyle içmiş ve bize sâf ve pâk birer menkûşe gibi nakl ve îade etmiştir. Husûsiyle o zamânın kâşânelerini onun kadar hiçbir kimse görmemiş, onun gibi kimse ifade edememiştir.*”<sup>478</sup> der.

Onu seçkin bir şair, büyük bir sanatçı yapan ise bu tabloları ressam gibi fırça ile değil; efsûnlu divitinden dökülen kelimeler ile yapmış olmasıdır. Özellikle kasidelerin nesip bölümlerindeki tasvirler son derece güzeldir. Edebiyat tarihçileri, Nedim'in tasvirlerinin bu derece güzel ve canlı olmasını çoğunlukla eskiler gibi mücerret tasvirler yapmayarak tabiatı ve eşyayı olduğu gibi aksettirmesine bağlarlar. Nedim Divanı'ndaki bu tür sahneler için Tunca Kortantamer şöyle der: “*Sahneler ya gerçek hayattan alınmadır, ya da hayal edilen sahneler olarak bile sunulabilir, olmayan bir şeyin hayali veya soyut tablolar değil, yaşanan hayatın hayalidirler, bundan dolayı gerçeğe uygundur.*”<sup>479</sup>

Nedim bu tür tasvirler ve sahneleri anlatırken farklı tekniklere başvurmuştur. Kimi zaman (mesela kasidelerinde ve özellikle de nesib bölümlerinde) bir mekân, olay veya çevreyi en ince ayrıntısına kadar tasvir ederken, kimi zaman bir hadisenin ne surette cereyan ettiğini öncesi ve sonrasıyla anlatır, kimi zaman da söz konusu mekân, çevre ve olayların kendi ruhunda yarattığı hislenişleri terennüm eder. Örneğin Sultan III. Ahmed ve Sadrazam İbrahim Paşa övgüsünde yazdığı şitâiyede o dönem İstanbul'unun soğuk havasını sıcak tasvirlerle sunmaktadır:

O rütbe etdi bu keskin soğuk zemîne eser  
Miyân-ı cûyda gömgök kesildi nîlûfer

Başında kar saçağı sarık arkada sâde  
Nice gezer bu soğuklarda bilmezem ar'ar

<sup>478</sup> Nazım H. Polat, **Rûbab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s.209.

<sup>479</sup> Tunca Kortantamer, “Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.389.

Şitânın etdiği bîdâdı mülk-i gülşende  
Efendi binde birin söylesem dolar defter

Ayağı donmadı mı havzın evvelâ başdan  
Ya düşmedi mi çenârın eli çemende meger

Hazan yeli eser etmiş misâl-i rîh-i merak  
Bu hastelik beden-i servi korkarım sarsar

Kanı çemendeki germiyyet-i tarab şimdi  
Aceb ne hâlde bülbül dedikleri kaşmer

Komaz getirmeğe bûy-ı bahârı bâd-ı sabâ  
Kenâr-ı bâmda yahlar durup yalın hançer

Uçar soğuktan efendi semender âteşde  
Bir iki gün dahı böyle eserse bu sarsar

Bürûdet öyle ki buzlanmasın deyü lâyık  
Konulsa penbeye yâkut-pâreveş ahker

Açılmaz oldu çemenlerde çeşm-i şehlâsı  
Degürdi nergise de çeşm-i rüzgâr nazar

Görüp bu hâli gülistânda dondu cedvel-i âb  
Bahâra dek duramaz korkarım kenâr çizer

Kılıç gibi esiyor sarsar-ı zemistânî  
Nihâl giyse n'ola yahdan âhenin miğfer

Kesâdı yok hele kış günleri 'akâr-ı gamın  
Harâb hâneler akmazsa da yine tamlar (K.13/1-13)

Yukarıdaki beyitlerde keskin soğuktan ötürü mosmor kesilen nilüfer, başında kar saçağı arkada (sırtında) sâde ile soğukta dışarıda dolaşan ar'ar ağacı, gül bahçesine soğuk havasıyla âdeta zulmeden kış, eli ayağı donan çemen ve su, kılıç gibi esen kış rüzgârı vs. kışı bütün canlılığıyla tasvir etmektedir. Şairane birtakım ifadelerin ve buna bağlı mübalağaların olduğu beyitler de elbette ki vardır; ancak yapılan tasvirler çoğunlukla gerçek tabiattan akseden görüntülerdir. Yine Defter-i Hâkânî Emîni Muhammed Efendi'nin kasrı için yazdığı kaside kasrın görünümünü ve yapısal özelliklerini gözler önüne sermekte, köşk pek çok ayrıntısıyla okurun gözü önünde canlanmaktadır:

Ey 'âlem-i misâlin seyyâh-ı hûşyârı  
Hiç kasr sûretinde gördün mü nev-bahârı

Gel görmedinse seyr et ammâ sakın galatdan  
Tâbende gurre sanma ol cüft-i zer-nigârı

Ebrûların zer-endûd etmiş ‘arûs-ı feyzin  
Meşşâta-i kemâlin kilik-i hucestekârı

Bak ol zemîn-i hûb u dil-cûy u müşk-bûya  
Seyr et o sakf-ı pâki pür-nakş u pür-nigârı

Gûyâ edüp tabî‘at gûy-ı zemîni tastîh  
Tübbet aşâğı düşmüş Çîn ü Hoten yukarı

Ol denlü sahâsında feyz ü neşât var kim  
Olsaydı ger zamânın âsâyiş ü karârı

Derdim ki gelmiş anda tarh-ı ikâmet etmiş  
Cemşîd-i kâmkârın eyyâm-ı hoş-güvârı

Dîvâr-ı tâbdârın zanneyleme münakkaş  
Düşmüş behîştin ona ‘aks-i şükûfezârı

Oldu ‘aceb ‘aceb kim terkîb-i hulde kâbil  
Biz böyle bilmez idik bu unsûr-ı çihârı

Bir yana lâlezârı keşt-i piyâle-i Cem  
Bir yana gülsitânı kânın hazînedârı

Bir yana çeşme-sârı etmiş beyâna âgâz  
Evsâf-ı tab‘-ı sâf-ı vassâf-ı rüzgârı (K.39/1-13)

Köşk öylesine güzeldir ki âdetâ ilkbahar köşk suretine girmiştir. O köşkün çatısının kenarında parlayan hilal değildir; altın yıldızlarla bezenmiştir. Feyiz gelininin kaşları (köşkün çatısı) kemal meşşatasının uğurlu kalemiyle tezyin olunmuştur. Köşkün zemini (tabanı) gönül alıcı misk kokularıyla, çatısı (tavanı) ise nakış ve resim ile doludur, O köşkün bir yanındaki lale bahçesini gören Cem’in şarap kadehlerinden meydana gelmiş bir tarla; diğer yanındaki gül bahçesini görenler ise onu Cem’in hazinedarı zannederler. Hâsılı Nedim’in bu canlı tasvirlerini duyan kimsenin söz konusu köşkü görmesine gerek olmadan köşk zihinde teferruatıyla canlanmaktadır.

Kimi zaman Nedim, bir vakayı yukarıda da zikredildiği üzere öncesi ve sonrası ile anlatır. Sultan III. Ahmed’le bayramlaşma töreni için yazdığı ıydiyede bunu görürüz:

Sabâh-ı ıyd kim ‘âlem olup feyziyle nûrânî  
Sadâ-yı kûs u şevket eyledi pür-çarh-ı gerdânı

Sarây-ı şehriyâr-ı ‘âlem oldu maşrık-ı ikbâl  
Gelüp hep hâk-bûsa devlet-i ‘ulyânın erkânı

Kuruldu taht-ı ‘âlî-baht tarz-ı dil-pesend üzre  
Döşendi pîşgâha ol murassa‘ ferş-i hâkânî

Hezâran zîb ü ziynet sad hezâran ferr ü şevketle  
Cülûs etdi çıkup dehrin şehenşâh-ı cihânbanı<sup>480</sup>

Yesârında durup şehzâdegân ‘izz ü sa‘âdetle  
Sipîhr-i haşmetin her biri oldu mihr-i tâbânı

Denür sâhib-kırânın çârdır yanında şemşîri  
Görüp şehzâdegânı anladım bu râz-ı pinhânı

\*\*\*

Yemîninde dururdu hâtemâsâ âsaf-ı ekrem  
Olup rûh-ı mücessem ‘âlemin gûyâ nigejbânı

\*\*\*

Veziir-i a‘zamin da ‘izz ü devletle yemîninde  
Dururlardı şehenşâh-ı cihanbânın vezîrânı

Durup ol çâr-destûr-ı giran temkîn-i vâlâ-câh  
Ederler hıfz için vefk-ı murabba‘ şâh-ı devrânı

Birisi mesned-ârâ-yı Kapûdânî sa‘âdetle  
Üçü ol şehriyâr-ı ‘âlemin dâmâd-ı zî-şânı

Sütûr-ı nüsha-i devlet gibi şâhın kafâsında  
Durur cümle ağâyân-ı harîm-ı hâs-ı sultânî

Bu dârâtı temâşâ kıldı çün kim bende-i nâ-çîz  
Celâlet pertevinden hîrelendi çeşm-i hayrânı

Mehâbet bir taraftan bir taraftan şerm ile haclet  
Gelüp dem-beste vü lâl eylediler tab‘-ı nâlânı

Sürüp yüz hâk-i pâye yek-be-yek erkân-ı izz ü câh  
Kuruldu haşmet ü şevketle divân-ı Süleymânî

Durup tertîb ile yerli yerinde ehl-i mansıb hep  
Tamâm oldukda dîvân-ı felek-‘ünvânın erkânı

Cenâb-ı şeyhü’l-islâm-ı şerîf-etvâr-ı sa‘d-âsâr  
Ki şâkird etmeğe etmez tenezzül Mîrzâ Cânı

\*\*\*

<sup>480</sup> Lâle Devri ressamı Jean Baptiste Van Mour’un, Sultan III. Ahmed’i bayram kıyafetiyle gösteren gravürü için bk. **EK 10**.

Onun ardınca bi'l-cümle sudûr-ı âsman-pâye  
Ki ilm ü fazl ü takvâ gevherinin her biri kânı

Gürûh-ı dâ'ıyan bir bir öpüp dâmân-ı iclâli  
Hele ol devlet-i 'ulyânın oldum ben de şâyânı

\*\*\*

Sa'âdetle hitâb etdin ki geldin cümleden sonra  
Efendim kıldı ihyâ nutk-ı can-bahşın dil ü cânı

Cemâl-i pâkin sâ'irden artuk görmek ister dil  
Aceb mi cümlesinden sonra bûs etsem o dâmânı (K.11/1-26)

Sultanın feyzi, bayram sabahı yeryüzünü nura garketmiş, haşmet davulunun sesi dönen çerhi (gökyüzünü) doldurmuştur. Yüce devlet erkânı yer öpmek için (sultana tazim ve tebcilde bulunmak maksadıyla) toplanmış, böylece padişahın sarayı ikbalin doğduğu yer haline gelmiştir. Kutlu taht gönül alacak şekilde kurulup tahtın önüne padişah için süslü örtü yere serilmiştir. Dünyanın hâkimi, haşmet sahibi yüce sultan binlerce süs ve ziynetle tahta çıkıp oturmuş; her biri haşmet göğünün parlak bir güneşi olan şehzadeler padişahın soluna takındığı dört kılıç gibi büyük saadet ve ululuk ile sultanın solunda durmuştur. Hâtem gibi olan büyük vezir ise (İbrahim Paşa) sanki yeryüzünün bekçisi, koruyucusu gibi mücessem bir nur suretinde sultanın sağındadır. Veziriazamın sağında da padişahın cihanı koruyan diğer vezirleri ululuk ve saadetle durmaktadır. Yüce mevkili ve temkinli dört vezir âdetâ zamanın padişahını koruyan dört köşeli bir muskadır. Birisi kaptanlık makamını saadetle süslemektedir, diğer üçü ise âlem padişahının şanlı damatlarıdır. Sultanın has harem ağaları devlet kitabının satırları gibi padişahın arkasında durmaktadır. Nâçiz Nedim bu debdebeyi görünce hayran gözleri kamaşmış; bir taraftan bu ululuk, öte taraftan utangaçlık inleyen şairi konuşamaz hale getirmiştir. Makam ve mevki sahibi devlet erkânı birer birer padişahın ayağının toprağına yüz sürüp Süleyman'ın divanı haşmet ve şevketle kurulmuştur. Mevki sahipleri (devlet erkânı) yerini alınca, felek kadar yüce divanın erkânı tamam olunca bayramlaşma töreni başlamıştır. İlk önce Şeyhü'l-İslâm Hazretleri onun ardınca her biri ilim, fazilet ve takva incilerinin ocağı olan gök mertebeli kazaskerler ve daha sonra da padişahın duacıları yüce eteği öptükten sonra Nedim de o saadete erişmiştir. Padişahın Nedim'e "herkesten sonra geldin" diye canlar bahşeden hitabı şairin gönlünü ihya eder ve o bu iltifat karşısında kıvrak bir zekâ ve söz ustalığıyla geç kalmasının gerekçesini şöyle izah eder: "Gönül senin temiz yüzünü herkesten daha çok görmek ister. Bu nedenle o eteği herkesten sonra öpsem buna şaşılır mı?".



Şairin Sultan III. Ahmed övgüsünde bayramlaşma törenini anlattığı bu kaside; canlı sahneleri, şahıs kadrosu, vak'a, vak'anın cereyan ettiği zaman ve mekân ve birbirini takip eden bütün bir kurgusu dolayısıyla küçük bir hikâyeye yakındır. Ancak Tunca Kortantamer, hikâyenin bütünlüğünü bozan bazı unsurların olmasından ötürü bu kasideyi tam bir hikâye olarak kabul etmez: “Çünkü o, burada kişiler, hareket, tasvir unsurlarını ustalıkla kullanarak mekânla çevre ve okuyucu arasında subjektif bir ilişki kurmuş ve sarayda bayram atmosferini oluşturmuştur. Sonra Sultan III. Ahmed’i övmüş ve arkasından ona çeşitli imkânlarıyla bayram gününün İstanbul’unu ve Sadâbâd’ı kendi beklentilerini yansıtarak anlatmıştır. Bu şiirde töreniyle ve sonrasında bir bayram günü hikâye edilmektedir; ama araya merasimi anlatan mısraların sonuna ustaca eklenmiş olsa da III. Ahmed’in uzun bir övgüsü girmekte ve bu durum hikâyenin bütünlüğünü bozmaktadır.”<sup>481</sup> der.<sup>482</sup>

Ve bazen de şair bir mekânın veya hadisenin kendisinde uyandırdığı hisleri tasvir eder. İstanbul’u vafettiği meşhur kaside buna örnek gösterilebilir. Bu kasidede Nedim’in İstanbul algısı, bu şehri ve onun içindekileri nasıl okuduğu, şehrin şair nazarındaki kıymeti söz konusu edilmiştir:

Bu şehir-i Sıtanbul ki bî-misl ü bahâdır  
Bir sengine yek-pâre ‘Acem mülkü fedâdır

Bir gevher-i yektâdır iki bahr arasında  
Hurşîd-i cihan-tâb ile tartılsa sezâdır

Bir kân-ı ni‘amdır ki anun gevheri ikbâl  
Bir bâğ-ı İremdir ki gülü izz ü ulâdır

Altında mı üstünde midir cennet-i a‘lâ  
El-hak bu ne hâlet bu ne hoş âb u havâdır

Her bağçesi bir çemenistân-ı letâfet  
Her gûşesi bir meclis-i pür-feyz ü safâdır

İnsâf degildir anı dünyâya değışmek  
Gülzârların cennete teşbîh hatâdır

Herkes erişir anda murâdına anunçün  
Dergâhları melce-i erbâb-ı recâdır

<sup>481</sup> Tunca Kortantamer, “Nedim’in Manzum Küçük Hikâyeleri”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.392.

<sup>482</sup> Ancak onun divanında bu türden hikâyelere de rastlanmaktadır ki bir sonraki bahiste bu konuya değinilecektir.

Kâlâ-yı ma‘ârif satılır sûklarında  
Bâzâr-ı hüner ma‘den-i ‘ilm ü ‘ulemâdır

Câmi‘lerinin her biri bir kûh-ı tecelli  
Ebrû-yı melek andaki mihrâb-ı du‘âdır

Mescidlerinin her biri bir lücce-i envâr  
Kandîlleri meh gibi leb-rîz-i ziyâdır

Ser-çeşmeleri olmada insâna revan-bahş  
Germ-âbeleri câna safâ cisme şifâdır

Hep halkının etvârı pesendîde vü makbûl  
Derler ki biraz dil-beri bî-mihr ü vefâdır

Şimdi yapılan ‘âlem-i nev-resm-i safânın  
Evsâfi hele başka kitâb olsa sezâdır

Nâmı gibi olmuşdur o hem sa‘d hem âbâd  
İstanbul sermâye-i fahr olsa revâdır

Kûhsârları bâğları kasrları hep  
Gûyâ ki bütün şevk u tarab zevk u safâdır (K.22/1-15)

İstanbul şairin algısında öylesine kıymetli ve eşsizdir ki onun bir taşına bütün İran ülkesi feda edilebilir. İki deniz arasında yekpare bir mücevher gibi olan şehir, yeryüzünü aydılatan güneş ile tartılsa buna lâyıktır. O içi nimetlerle dolu bir maden ocağıdır ki o ocağın mücevheri ikbaldir. O bir İrem bahçesidir ki gülü ululuk ve şereftir. Cennet katlarının en yükseği (sekizinci cennet) onun altında mı üstünde midir bilinmez; ancak doğrusu onun havası ve suyu pek güzel, hâli pek hoştur. Her bahçesi güzellikle dolu, her köşesi feyiz ve zevk dolu bir meclistir. Onu dünyaya değiştirmek mümkün değildir, bu insafsızlık olur; zira gül bahçelerini cennete değiştirmek yanlıştır. Orada herkes muradına erişir, bu nedenle onun dergâhları recâ ehlinin sığınağıdır. Çarşılarında bilgi kumaşı satılır, hüner pazarı ilim ve âlimler ocağıdır. Camilerinin her biri Allah’ın tecelli ettiği bir dağdır, oranın dua mihrabı ise meleğin kaşındandır. Mescitlerinin her biri bir nurlar denizidir, kandilleri ay gibi ışıkla doludur. Çeşmeleri insana ruh verir, hamamları ise cana safa cisme şifadır. Bütün halkının tavırları beğenilir, hoş gider, ancak güzellerinin biraz vefasız ve merhametsiz olduğunu söylerler. Şimdi yapılan yeni zevk ve safâ âlemlerinin vasıfları ayrı bir kitap olsa lâyıktır. Sâdâbâd adı gibi hem uğurlu hem de bayındır olmuştur, o (Sâdâbâd) İstanbul için bir övünme sermayesi olsa yerindedir. Dağları, bahçeleri, köşkleri sanki büsbütün şevk, coşkunluk, zevk ve safadır.

Ve Nedim İstanbul'u bu şekilde vafsettikten sonra İstanbul'un güzelliğini anlatmanın (anlatmakla bitirmenin) mümkün olmadığını söyleyerek maksadının bu vesileyle kerem sahibi sadrazamı övmek olduğunu belirterek paşanın övgüsüne geçer:

İstanbulun evsâfını mümkün mi beyan hiç  
Maksûd heman sadr-ı kerem-kâra du'âdır (K.22/16)

Dolayısıyla onun şiirlerinde bir olayı anlatırken sürekli bir tashin etme (sahneleme) veya anlatılan olayı sanki sahnede oynanıyormuş gibi tasvir etme merakı vardır.<sup>483</sup> Tasvirlerinin bu denli güçlü oluşunda şüphesiz tasvir kabiliyeti kadar seçtiği kelimelerin ve kullandığı dilin de büyük etkisi vardır. Örneğin:

Yelerek çın seherden geliyor bâd-ı nesîm  
Gâlibâ zülfü elinden edecektir şekvâ (G.5/2)

beytini okuduğumuzda muhayyilemizde, hiddet ve öfkeyle gelen ve bir şeyden şikâyetçi olduğu gelişinden, her hâl ve tavrından belli olan bir kimsenin sureti canlanmaktadır. Burada söz konusu tasviri seyyâl bir biçimde bize aksettiren sözcükler vardır ki bunlar: “yelerek” ve “geliyor” sözcükleridir. Söz konusu iki sözcük tasviri güçlendirerek okurun muhayyilesini harekete geçirmektedir. Çın, Eski Türkiye Türkçesinde doğru, gerçek anlamlarındadır. “çın seher” ise tanyerinin ağarmak üzere olduğu zaman demektir. Sabah yelinin sevgilinin zülfünden şikâyet etmesinin nedeni onu kıskanmasından ötürüdür.

Nedim'in, sevgilinin tatlı bir gülüşüyle şevk meclisine âşıkı kadeh yapışını anlatan şevk-âmîz beyti Nihad Sami Banarlı'nın Resimli Türk Edebiyatı Tarihi'nde şöyle resmedilmiştir<sup>484</sup>:



<sup>483</sup> Hasibe Mazıoğlu da “Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik” adlı çalışmasında bu hususa değinir. bk. Hasibe Mazıoğlu, **age.**, s.81, 99.

<sup>484</sup> Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.II, MEB Yayınları, İstanbul 2001, s.756.

Bir şeker handeyle bezm-i şevka câm etdin beni  
Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni (G.161/1)

Nedim'in meşhur şarkısındaki şu ifadeler de aynı canlılıkta ve parlaklıktadır:

Sâkiyâ meclise gel cismime gelsin cânım  
Ahdler tevbeler ol sâgara kurbân olsun  
Ayağın sakınarak basma aman sultânım  
Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun (M.35/I)

Ressam Münif Fehim, şarkıdan aldığı ilhamla bu canlı ifadeyi şu şekilde tablolaştırmıştır<sup>485</sup>:



Sakinin/sevgilinin tatlı bir gülüşüyle tamamen sarhoş olan Nedim artık içki içecek durumda olmadığından sevgiliden kadehi yarım sunmasını (doldurmasını) ister.

Bir başka beyit:

Açılırsın güzelim sen dahı sabr eyle hele  
Şimdicek şerm gidüp meclise peymâne gelir (K.16/6)

(Sevgilim! Birazdan meclise kadeh gelince senin de utangaçlığın gider, açılırsın; birazcık sabret hele.)

Şair, işret meclisindeki bir anı bütün canlılığıyla resmederek muhayyilemizde bizi bütün sıcaklığı ve içtenliğiyle kucaklayan bir sahneye davet etmektedir. Bu sahne

<sup>485</sup> Nihad Sâmî Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.I, MEB Yayınları, İstanbul 2001, s.206.

şöyledir: bir işret meclisi, o mecliste bulunan ancak aşına olmadığı için ortamı yadırgayan, bundan ötürü de utanıp kızaran bir güzel ve o güzelin bütün bu çekingenliğini, mahcubiyetini gidermek, onu teskin etmek için tesellide bulunan bir âşık. Ancak bu tablodan anlaşıldığına göre âşık, maşukun tüm yadırgama ve utangaçlığına karşılık bu tür işret meclislerine alışık olan rind meşrep bir kimsedir.

Beyitteki tasvir kabiliyeti kadar söyleyişteki rahatlık, konuşma üslubu da dikkat çekicidir.

Ve Nedim'in beyitlerinden derlenmiş bir kompozisyon<sup>486</sup>:



18. yüzyılın ünlü, Lâle Devri Şâiri Nedim'in beyitlerinden derlenmiş bir kompozisyon

#### 4.8. Tahkiye

Nedim'in özellikle kasidelerinde görülen "tahkiye" tekniği, onun bir ifade tarzı olup aslında tashin, tersim ve tasvir ile iç içedir. O, çevresini, çevresindeki güzellikleri, etkilendiği bir hadiseyi, kurduğu bir hayali, konuşma dilinin bütün imkânlarından yararlanarak yanı başımızda cereyan ediyormuşçasına bizlere anlatırken; oluşturduğu kurguları birbirine ekleyerek kısa öyküleri andıran başarılı düzenlemeler vücuda getirir.

<sup>486</sup> Nihad Sâmî Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.II, MEB Yayınları, İstanbul 2001, s.765.

Bu hususta öyle başarılıdır ki okur bir anda kendisini âdeta öykünün içerisinde buluverir. “*Bunu yaparken başvurduğu vasıtalar arasında sürprizler, beklenmedik olaylar, onlardan doğan heyecanlar, gerilimler, düğümler, merak unsurları, düğümlerin çoğaltılışı, biri çözülürken diğerinin atılışı gibi teknik hususiyetler yer alır. Tempoyu canlandırdığı atmosfere, oluşturduğu ruh hâline uygun düzenler, ilgiyi koparacak bir monotonluğa hiç düşürmez ve gerektiğinde gerilimi, olaylar zincirini çoğaltıp tempoyu yükselterek de arttırmayı bilir. Ayrıca bütün bu unsurların hiçbirisi olağanüstü değildir. Her şey tabii ve gerçektir.*”<sup>487</sup> İşte, birdenbire görülen ramazan hilali ve bu beklenmedik olay karşısında yaşananların anlatıldığı ramazâniye de o tabîlik ve gerçeklik içerisinde yazılmış bir şiirdir ve Nedim’in kasidesinin edebiyatımızda ramazâniyye denilince akla gelen ilk şiirlerden olmasında tüm bu hususlar ortak bir rol oynamaktadır.<sup>488</sup> Ramazan hilalinin birdenbire görülmesiyle başlayan şiir, ramazan’a hazırlıksız yakalanan o dönem insanının telaşını ve şaşkınlığını tasvirle başlar.<sup>489</sup> Daha ilk beyitte beliren heyecan atmosferi sürükleyici bir tesir yaratır okurda.

Bağteten sâbit olup gurre firâşında imâm  
Hâb için yatmış iken etdi terâvîhe kıyâm (K.10/1)

(*Ramazanın birinci günü birdenbire kesinleşince [hilal görününce]; imam, uyumak için yattığı yatağından kalkarak teravihe kıyam etti.*)

“*Daha ilk kelime, ‘bağteten’ birdenbire karşılaşılan durumu ifade ederek başlar ve ilk tablo bir yakalanmışlık tablosudur. İmam uykuya yatmışken ‘terâvih’ için kalkmak zorunda kalmıştır.*”<sup>490</sup>

Baş kaldırmadılar öğleye dek uyhudan  
Yevm-i şek zevkına hazırlanan ahab-ı kirâm (K.10/2)

(*Şüpheli gün zevkine hazırlanan kiram ehli öğleye kadar uykudan baş kaldırmadılar.*)

<sup>487</sup> Tunca Kortantamer, “Nedim’in Manzum Küçük Hikâyeleri”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.411.

<sup>488</sup> Bu hususta Sedit Yüksel şöyle der: “*Eski edebiyatımızla biraz yakından ilgilenmiş olanlar için, Ramazâniyye denince Sâbit ve Nedim’inkiler akla gelir çoğu kez. Ramazâniyye yazmış öbür isimler olarak, Nedim’le çağdaş (XVIII. yy. in ilk otuz yılı) Edirneli Kâmî, sonraları Koca Ragıp Paşa, Şeyh Galip ve XIX. yüzyıl başlarında Enderunlu Vâsıf hatırımıza geliyor.*” (Sedit Yüksel, “Eski Edebiyatımızda Ramazan”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1, Ankara 1977, s.35.)

<sup>489</sup> Üstelik yalnızca halk değil devlet ricali de hazırlıksız yakalanmıştır. Ahmet Talat Onay, İbrahim Paşa’nın Beşiktaş’taki Ferâhâbâd sarayında, padişah huzurunda bir çırağan âlemi tetip edildiğini, vezir, büyük rütbeli âlimler ve Nedim gibi şairlerin de bu toplantıya davetli olduğunu Âli Tarihi’nden nakleder. bk. Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.373.

<sup>490</sup> Tunca Kortantamer, **agm.**, s.393.

“Yevm-i şek” şüpheli gün manasındadır ve ramazaniyyelerin hemen hepsinde işlenen konulardandır. “*Eskiden ramazanlar, ramazan yeni ayı'nın (hilâlinin) görülmesiyle başlardı. Yakın zamanlara kadar bütün İslâm ülkelerinde -Türkiye dahil- bu yöntem uygulanmıştır. Ancak, batı ufku, her zaman, yeni ayı açık seçik görecektedir kadar berrak olmazdı. Bulutlu, puslu havalarda yeni ay görülemeyince Şaban (Ramazandan bir önceki ay)'in otuzta tamamlanmasıyla ramazan başlamış sayılır. Buna rağmen, ramazan'ın olup olmadığı üzerinde ortak bir yargıya kolay kolay varılamaz, tartışmalar sürüp giderdi. 'Yevm-i şek şüpheli gün' işte bu tartışmalardan doğmuştur.*”<sup>491</sup> Beyitte de zevk ehli henüz ramazanın başlayıp başlamadığından emin olamamış öğleye kadar uykudan baş kaldırmamıştır. Ramazanın aniden gelişi karşısında teselli çareleri bulmaktan başka yapacak bir şey yoktur. Şair de ramazanın kış mevsimine denk gelmesini bir lütuf, bir mükâfat olarak görmektedir.

Serdi-i fasl-ı bahâr etmiş iken tab‘a eser  
Ataş-ı rûze ona kıldı mükâfât tamâm (K.10/3)

(Bahar mevsiminin soğuğu vücuda tesir etmiş iken orucun susuzluğu tam bir mükâfat gibi geldi.)

Şu soğuk günlere bir pâre ısındırdı bizi  
Bir gün evvel erişüp geldi hele mâh-ı sıyâm (K.10/4)

(Hele şükür ki oruç ayı [ramazan] bir gün önce geldi de şu soğuk günlere bizi bir parça alıştırdı.)

Ancak ramazanın gelip gelmediği hâlâ tam olarak anlaşılmamıştır; pek çok insan orucun başlayıp başlamadığı hususunda tereddüttedir. Bekçinin gelişiyle halk mutmain olmuştur.

Pâsban verdi kudûmiyle cevâb eyleyene  
Ramazan geldi mi âyâ diyerek istifhâm (K.10/5)

(Ramazan geldi mi acaba? diye sorana, bekçi davuluyla cevap verdi.)

Beyitteki “kudûm” kelimesi hem “ayak basma” ve hem de “vurmalı bir çalgı” (ramazan davulu) anlamlarına gelecek şekilde iki anlamda kullanılmıştır. “*Davulun buradaki kullanılış biçimi anlamlıdır; çünkü davul bir duyurma aracıdır ve tokmağıyla durmadan vurularak duyurma fonksiyonu icrâ edilir. Burada davul ses çağrışımlarıyla olsun, Ramazan davulu olarak olsun atmosfer oluşumuna katkıda bulunduğu gibi*

<sup>491</sup> Sedit Yüksel, “Eski Edebiyatımızda Ramazan”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1, Ankara 1977, s.36.

vurgulama ve tekrar tekrar duyurma işlevini de üstlenmiştir.”<sup>492</sup> Nedim, Ferâhâbâd’da çırâğân âlemi yapılırken, hilâli görerek ramazanın geldiğini söyleyen “şâhid”le alay eder:

Çeşm-i Zerkâ-yı Yemâmeyle mi bakdı bilmem  
Nazar-ı şâhide ahsentü zihî dikkat-i tâm (K.10/6)

*(Ayı [hilali] gören şâhit acaba Yemâmeli Zerkâ'nın gözüyle mi bakmıştır bilmiyorum. O nasıl bir dikkat, nasıl bir gözdür!)*

Zerkâ-i Yemâme<sup>493</sup>, edebiyatımızda gözünün keskinliği, görmedeki kuvveti ile söz konusu edilir. Şair de bu kişiye göndemede bulunarak erken gelen oruç ayını âdeta kabullenmek istemez.

Bilemem ben de ki şâhidde mi takvîmde mi  
Hele bir kizb var ortada budur sıdk-ı kelâm (K.10/7)

*(Doğrusu şu ki ortada bir yalan var; ama bu, ayı gördüğünü söyleyen kimsede mi yoksa takvimde mi ben de bilmiyorum.)*

Anlaşılan keyf ehli bu durumdan yani ramazan hilalinin bir gün evvel görünmesinden memnun olmamıştır.

Ehl-i keyfin birisi der ki behey sultânım  
Aydın ay bellü hesâb olmadı şa‘bân tamâm (K.10/8)

*(Keyf ehlinin biri “Behey sultânım ay aydın, hesap da belli; henüz şaban tamam olmadı [yani şaban ayı tamamlanıp ramazan ayı gelmedi] der.)*

Şair afyonun etkisinde kalanların cihanı böyle sersem ettiğini söyler:

Bir iki meblağ-ı berş ile urup öldürecek  
Geldiler eylediler böyle cihânı sersâm (K.10/9)

*(Bir iki kaşık afyon içince ayı gördük diyerek gelip cihanı sersem eylediler.)*

Ancak ne olmuşsa olmuş ve bundan sonra bu durumu kabullenmekten başka çare kalmamıştır:

Olacak oldu heman çâre ne şimden sonra  
Edelim hükm-i kazâ destine teslîm-i zimâm (K.10/10)

<sup>492</sup> Tunca Kortantamer, “Nedim’in Manzum Küçük Hikâyeleri”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.393.

<sup>493</sup> “Arabistan yarımadasındaki Yemâme memleketinde Zerka (gök gözlü) adında bir kadın varmış. Bu kadın üç günlük mesafedeki ufacak bir hareketi yahut nesneyi görebilirmiş. Rivâyete göre Yemen ordusu Zerka'nın kabilesi üzerine yürürken Zerka'ya görünmemek için birer çalıtı siper ederek ilerlemişler. Zerka kavmine ‘Ey kavmim ağaçlar geliyor!..’ demişse de onlar buna gülüp alay etmişler. Ancak iki gün sonra koca bir ordu ile karşılaşınca onun sözlerine inanmışlarsa da iş işten geçmiş. Bunun üzerine Zerka'nın gözlerini oymuşlar.” bk. İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999, s.425.



*(Olacak oldu artık, şimdiden sonra kaderin hükmüne boyun eğmekten başka çare yoktur.)*

Artık selamet içinde bir bayram yapma arzusuyla teselli bulma vaktidir:

Şevkımız şimdi ana düşdi ki inşâ'allah  
Ola sıhhatle selâmetle meh-i rûze tamâm (K.10/11)

*(Şimdi arzumuz şudur ki inşallah oruç ayı sıhhat ve selametle tamamlanır.)*

Şairin bundan sonraki tutumu mevcut koşulları kabullenmek ve psikolojik bir rahatlamayı sağlayacak gerekçeler bularak bayramın nasıl geçeceğine dair planlar yapmaktır:

Kıla erbâb-ı dili âb-ı hayâta sîr-âb  
Erişüp Hızır gibi âh mübârek bayrâm (K.10/12)

*(Mübârek bayram Hızır gibi yetişip gönül ehlini ölümsüzlük bahşeden o suya kandırsın.)*

Burada “âb-ı hayât” ile kastedilen, bayramın gelişiyile tecdid edilen işret meclislerinde, elden ele devreden içkidir. Bayramın ilk günü adet olduğu üzere merasimle geçer:

İbtidâ ıyd gün icrâ-yı merâsimle geçüp  
Gecesi dahı olup maslahat-ı hâb tamâm (K.10/13)

*(Bayramın ilk günü bayramlaşma merasimiyle geçip gecesi de uyku işi ile tamamlanır.)*

Asıl bayramın ikinci günü tövbe bozulacak, ramazan boyunca özlem duyulan yasaklar kalkacaktır. Sabahın erken saatlerinde Sadâbâd'a gidilecek, Kevser suyu gibi olan temiz sularından içilerek, cennet kokusunu andıran kokularla felekten kâm alınacaktır.

Çün ikinci gün ola böylece ahd eylemişdim  
Ki ne sabr eyleyim ol gün ne direng ü ârâm (K.10/14)

*([Bayramın] ikinci günü olunca o gün ne sabredeceğim ne de durup dinleneceğim diye aht etmiştim.)*

Çekdirüp pek seherî doğruca Sa'd-âbâda  
Tutayım zinde iken cennet-i a'lâda makâm (K.10/15)

*(Pek erkenden doğruca Sadâbâd'a gidip, hayatta iken o yüce cennette oturayım.)*

Beyitteki “zinde iken” ifadesi, hem hayatta iken cennetin yüce katlarında oturmayı -zira Sadâbâd bu haliyle yeryüzünde cennetten bir köşedir- hem de ilk

mısradaki “pek seherî” ifadesinden hareketle sabahın erken vakitlerinde kişinin “dinç ve enerji dolu” oluşunu ifade etmektedir.

Varayım hâk-i tarab-nâkine yüzler süreyim  
Bir gün olsun alayım bâri felekden bir kâm (K.10/16)

*(Sevinç, saadet dolu toprağına varıp da yüzümü süreyim. Bir gün olsun bari felekten bir kâm alayım.)*

Şair Sadâbâd’ı, güzel havası ve tatlı suyuyla cennetten bir köşk olarak tasvir etmektedir.

Havzdan kevser-i pâkîzeyi nûş eyleyeyim  
Kasrdan bûy-ı cinânı edeyim istişâmâm (K.10/17)

*(Havuzdan, Kevser gibi tatlı sular içeyim, köşkten cennet kokuları koklayayım [alayım].)*

Iyd ola fasl-ı bahâr ola da Sa’d-âbâdın  
Zevkini eyleyeyim sıhhat olur bana harâm

*(Bayram olsun, bahar olsun da ben Sadâbâd’ın zevkini çıkarmayayım! İşte o zaman sıhhat bana haram olur.)*

Hurrem-âbâda varınca gideyim zevrak ile  
Bî-kusûr eyleyeyim seyr-i kusûru itmâm

*(Hurremâbâd’a varıncaya kadar kayıkla giderek kasırların tamamını eksiksiz seyr edeyim.)*

Bir münâsibce refîk ile girersek kayığa  
Şevk ile kullanırız gayri bizimdir eyyâm

*(Uygun [kafa dengi] bir arkadaşıyla binersek kayığa, onu şevkle kullanırız; artık günler [zaman] bizimdir.)*

Sonra havzın öte yanına çıkup zevrakdan  
Bir dıraht altına ferş eyliyeyim bir ihrâm

*(Sonra kayıktan havuzun öbür tarafına çıkıp, bir ağacın altına bir örtü sereyim.)*

Keç edüp gûşe-i destârımı rindâne geçüp  
Oturup eyleyeyim bir iki sâ’at ârâm

*(Rint gibi sarığımın kenarını eğerek geçip oturayım, bir iki saat dinleneyim.)*

Sonra alup elime ney-şekker-i kilk-i teri  
Olayım vasf-ı cihan-dâver ile şîrîn-kâm

*(Sonra elime şeker kamışı gibi parlak kalemi alıp cihan padişahını vasfetmenin tadını çıkarayım.)*

Bu beyitten sonra Sadrazam İbrahim Paşa’nın övgüsüne geçilir ve Paşa’nın ikbâl ve celâlinin daim olması, her günün bayram gibi geçmesi temennisiyle son bulur.

Nedim kasidenin nesib bölümünde gerçekleştirdiği tasvirler, oluşturduğu kurgu ve anlatım tarzıyla âdeta bir hikâyeye anlatmaktadır. Söz konusu tahkiye tekniği şairin Hammâmiye'sinde ve İbrahim Paşa'nın vezir oluşu üzerine Enverî'yi tazmin yollu yazdığı kasidede de görülmektedir. Hasibe Mazıoğlu, her iki kasideyi de konusu, şekli ve dili bakımından ananeden tamamıyla farklı şiirler olarak görür.<sup>494</sup>

---

<sup>494</sup> Hasibe Mazıoğlu, **Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957, s.80, 83.

## SONUÇ VE ÖNERİ

### SONUÇ

1) Klasik Türk şiiri tahlil çalışmalarında, bir şairin divanının belirli açılardan ele alınarak divanı oluşturan temel ve yardımcı unsurların tespiti son derece önemlidir. Ancak bundan daha da önemlisi sanatçının edebî yönünü ortaya koyan, onu diğer şairlerden ayıran yönünün ne olduğunun tespit edilmesidir. Bu da çoğunlukla sanatçının müşterek bir konuyu ele alış tarzında ortaya çıkar.

Bununla birlikte yalnızca tespite yönelik okumalar yapmak, diğer şairlerde de rastlanan müşterek unsurların birer dökümünü çıkarmak klasik Türk şiirine yöneltilen eleştirileri haklı çıkarmaktadır. Bunun yerine sanatçıyı farklı kılan, edebî kişiliğinin anahtarı mesabesinde olan kavram ve söylemi bulmak ve bunun tahlilini yapmaya yönelmek daha yararlı sonuçlar doğuracaktır. Şairlerin divanlarını **I. Din ve Tasavvuf, II. Cemiyet ve Sosyal Hayat, III. İnsan, IV. Tabiat** gibi ana bölümler ile alt başlıklarına varıncaya kadar aynı şablonla incelemeye tabi tutmak, sonra da beyitleri alt alta sıralamak günümüz teknolojik imkânları sayesinde araştırmacılara her ne kadar cazip gelse de bu sahaya artık fazla bir katkı sağlamayacağı aşikârdır.

2) Bugün geldiğimiz noktadan tahlil çalışmalarına baktığımızda, Ali Nihat Tarlan'ın uygulamış olduğu tahlil yönteminden nitelik açısından bir hayli uzak, son derece sathi ve indirgemeci bakış açısına sahip bir inceleme tarzımızın olduğu hemen göze çarpmaktadır. Oysa yapılması gereken Ömer Ferit Kam'dan başlayarak, Ali Nihat Tarlan, Haluk İpekten, Mehmet Çavuşoğlu ve Harun Tolasa gibi isimlerin bir sistem dâhilinde ortaya koydukları ve uygulamada güzel örneklerle pekiştirdikleri tahlil yöntemini daha da geliştirmektir.

3) Klasik Türk şiirini değerlendirirken verilen en “kaideci” hükümlerden biri de bu şiirin kaideci, klişe, statik bir hususiyet arz ettiği, tamamen muhayyel bir edebiyat olduğu şeklindeki hükümdür. Oysaki bunu belirleyen pek çok faktör vardır: Örnek alınan Acem şiir dünyası, hâkim gelenek, geleneği oluşturan şairlerin bu yöndeki seçimlerinin sayısal çoğunluğu vs. Dışarıdan “geleneğin dünyasına” baktığımızda bu dünya bize son derece durağan, statik görünebilir; ancak o dünyanın içerisine girmeye başladığımızda daha ilk adımdan başlayarak bir “iç dinamizm”e sahip olduğu ve asırlarca bu iç dinamizm sayesinde hükmünü icra etmede muvaffak olduğu anlaşılır.

Zira Nedim zaman zaman; gerek şekil, gerek tarz ve gerek hayal dünyası açısından gelenekteki şiiirlerden kısmen farklı şiiirler kaleme almıştır. Yani bir görüşe göre geleneğin dışına çıkmıştır; ancak biz bugün dahi Nedim'i bu kaideci edebiyatın en büyük şairi olarak tanımakta, tanıtmakta ve takdir etmekteyiz. Üstelik yalnızca biz değil, dünya siyasetine yön verdiği kadar Osmanlının şiiir, edebiyat ve kültür dünyasına yön veren zamanın sultanları da bu kaidelerin/kaideciliğin dışına çıkan Nedim'in sanatını takdir etmişlerdir. Kimi zaman Nedim istîğnaya çekilip şiiir yazmaya ara verdiğiinde:

Gel ey bîgâne-meşreb bî-vefâ İstanbul oğlanı

diyerek şiiir yazmadığı için sitemde bulunmuş kimi zaman da -mesela- ıydiyye yazması için ferman buyurmuşlardır. Devrin edip ve şairleri ise Nedim'i alışlagelmiş formların dışına çıkıp söz gelişi medhiyeyi muhammes veya tardiye şeklinde yazdığı için eleştirmemişlerdir. Buradan çıkarılabilecek sonuç şudur: Evet, bütün geleneksel edebiyatlarda olduğu gibi bu şiiirin de kendine özgü birtakım kuralları vardır; ancak kaideci olan klasik Türk şiiiri değil, bizim bu şiiiri algılayış biçimimizdir.

4) Nedim'in şiiirlerindeki birtakım hususiyetleri onun kişiliğiyle izaha kalkışmak ve söylediklerini buna delil göstermek yanıltıcı olabilir. Tezin, biyografik yaklaşımlar bahsinde de izah edildiği gibi sanat eseri her zaman sanatçısının kişiliğini yansıtmaz. Bir başka ifadeyle sanatçı ile eseri arasında her zaman ve her koşulda geçerli organik bir bütünlükten, özdeşlikten bahsetmek mümkün değildir. Zira sanatçının bir gerçek kişiliği bir de sanatçı kişiliği vardır ve sanatçı eserini vücuda getirirken gerçek kişiliğinin etkisinde kalmakla birlikte eserde konuşan onun edebî kişiliğidir. Gerçek kişiliği bir gölge gibi onu takip etse de büyük sanatçılar bu gölgenin sanat eserinin dünyasına girerek sanatçı rolünü elinden almasına asla müsaade etmezler. Ayrıca sanatçı çoğu kez eserini vücuda getirirken bir coşkunluk, vecd ve istiğrak halindedir; bu esnada onda realitenin bütün sınırlarını aşan bir ruh hali hâkimdir.

Okur açısından meseleye baktığımızda ise şiiir bir aynadır ve bu aynada her kim neyi görmek isterse onu görür. Dolayısıyla şair kimine göre “zevkperest bir rind” iken kimine göre de “hüzne müptela, dertleri zevk edinmiş bir şair” olabilir. Zevkiselim bir şairi yalnız bir yönüyle ele alıp, kendi iddiamızı kanıtlamak için şiiir metnini bir belge, bir otobiyografi olarak ele almak sanat eserinin ruhuna aykırıdır ve bu pozivist bir bakış açıdır. Bu, Ahmet Haşim'in de ifade ettiği üzere birkaç gramlık eti için o hoş sadalı bülbülü katletmeye benzer.

Bu nedenle edebiyat tarihlerinde sanatçının hayat algısı değerlendirilirken ortaya konulan görüşler ne kadar subjektifse; bu düşüncenin tam tersini ispatlamak gayesiyle yine sanatçının şiirini bir vesika gibi algılayarak onun, derin bir hüznü perdelemek için böyle şen şakrak bir kimliğe büründüğünü söylemek de o derece subjektiftir. Üstelik bu, sanatçının riyakâr davrandığı şeklinde yanlış bir algının oluşmasına da neden olur. Sanatçı elbette ki kanlı, canlı, düşünen, hisseden, terkinde madde ve mana olan bir varlıktır. Düşüncesi, bir hayat algısı, his dünyası vardır. Fakat bunu aynen şiire yansıttığını söylemek doğru olmaz; çünkü böyle bir durumda onun yazdıklarının şiir mi yoksa birer anı mı olduğu sorusu akla gelir. Bu pozitivist bakış açısından kurtul[a]madığımız müddetçe bir şairi şair ve bir şiiri de şiir yapan hususları amiyane tabirle ıskalemiş oluruz. Bu durumda sanat eserinin bütününe sirayet etmiş o estetik yapı, bu tür basit realitelerin gölgesi altında ezilir ve metinle diyalog kurmak şöyle dursun metin bize anlam kapılarını aralamaz bile.

5) Nedim söz konusu edildiğinde hemen akla gelen hususlardan biri de “şûhâne üslup” olarak isimlendirilen tarzıdır; ancak bu tarzın bir üslup olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tekrar düşünmek gerekir. Çünkü şûhâne şiirler kadını ve aşkın güzelliklerini konu alan, zarif ve çapkınca bir anlatımı olan gazellere denilmektedir. Dolayısıyla “şûhluk” veya “şûhânelik” kavramları üsluptan önce ve üsluptan daha ziyade “konu” ile alakalı bir meseledir. Bir başka ifadeyle şûhâne tarz üsluptan önce konuyu ilgilendirmektedir; ancak bu tarz bazen bir üslup gibi değerlendirilerek, bazen de ihsas ettirilerek, şûhluğun konu ile olan kayıt ve ilgileri göz ardı edilmekte, bu husus da dolaylı olarak bir kavram kargaşasına neden olmaktadır. Bunda, bu tarzın Nedim’in şiirlerini belirgin kılan önemli bir unsur olması ve Nedim’in sanatında şahsi bir üslup hüviyeti kazanmış olmasının da etkili olduğu kanaatindeyiz. Zira birkaç şiirini hariç tutmak kaydıyla şûhluk, Nedim’in aşkı ele alış tarzında ve bu konuyu işleyişteki keyfiyettir. Nedim, Lale Devri’nin o ihtişamlı eğlence hayatını ve yaşam tarzını şiir aynasıyla bize aksettirirken, âdeta birbirinden renkli ve canlı tablolar çizer. İşte bu nedenle ondaki şûhluğu, bu tabloları vücuda getiren fırça izlerinde; özenle seçtiği kelimelerde, kullandığı mazmunlarda ve kurduğu hayallerde aramak icap eder.

Dolayısıyla “şûhâne” diye tabir olunan tarz, üsluptan ziyade konuyu ilgilendirmektedir; ancak Nedim şiirine konu olarak aldığı dilberleri/güzelleri anlatırken şûhça işleyerek nispeten geleneğin şekilperestliğinin dışına çıkmış ve edebiyat tarihimizde kendisine şahsi bir üslup kazandırmıştır. Fakat bunu tamamen gelenekten

kopma veya geleneğin dışına çıkma olarak değerlendirmemek gerekir. Zira Nedim’i şahsi sanat anlayışından ayırarak divan şiiri içerisinde değerlendirdiğimizde dahi gelenekten koparmamız mümkün değildir. Yani ondaki şûhluk gelenekten aldığı konuyu işleyiş şekli ile alakalıdır. Bundan ötürü Nedim’i ne onu besleyen kaynaklardan, yetiştiği sanat ortamından bağımsız bir şair olarak ele almak ve ne de gelenekteki şairleri hatırlatan mısra, beyit veya şiirlerini görünce -farklı tarzı nedeniyle- geleneğin dışında şeyler söylediğini düşünüp zorlama yorumlara gitmek sağlıklı bir yaklaşımdır. Nedim’in sanatıyla özdeşleştirilen şuhluğun tanımı yapılmak istense şu beyti okumak kâfidir:

Câm-ı lebiyle mest edüp evvel edâların

Mestâne sonra gönderir âgûş-ı câna dek (G.59/5)

Şuhluğu müstehcenlik olarak düşünmek, onun aşk anlayışını “afrodizyak bir aşk” olarak görmek ve Nedim’i de bu müstehcen tarzın en büyük temsilcisi saymak ona bühtan etmektir. Onun şiirleri okunduğunda, zevk süzgecinden geçen ince hayal ve sözler okuyanda bir haz uyandırır; ancak bu süflî bir haz olmayıp “estetik bir haz”dır.

6) Hikemî tarzın, Nedim’in şiirlerinin esas vasfını teşkil etmediği doğrudur. Ancak hem tasavvufî unsurların hem de bu tarz hikmetli sözlerin gerek Nedim’de gerek diğer divan şairlerinde asla olmadığını söylemek kanaatimizce edebiyat tarihçilerinin “tasnif merkezli/kategorik bakış açısı”ndan kaynaklanmaktadır. Bu tarz bir bakış açısı, bir sanatçının genel sanat anlayışını belirlemede yardımcı olabilir; ancak aynı sanatçıda münferit olarak görülen birtakım hususiyetlerin herhangi bir kategoriye uymadığı için göz ardı edilmesine de neden olabilir. Klasik Türk şiiri gibi köklü bir geleneğe sahip edebiyatlarda sanatçının eserlerinin esas vasfını teşkil eden bir ana unsur olmakla birlikte gerek şûîrî gerek gayrişûîrî birtakım ara unsurların da olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, sanat eseri gibi nesnel eleştirinin mümkün olmadığı durumlarda kesin hükümler verirken yapılacak genellemenin sanatçıda, derin yapıda silik surette mevcut olan ve belki de sanatçının en şahsi veçhesine delalet eden yönünü ortadan kaldıracağını göz ardı etmemek gerekir.

7) Bir başka önemli husus da sanatçı ile gelenek arasındaki ilişkidir. Sanatçı, geleneğin belirlediği köklü ve yerleşmiş sanat anlayışının bir temsilcisidir. Kendisinden önce gelen sanatçıların uzun yıllar -belki asırlar- boyunca işledikleri sanat dünyasının bir temsilcisidir o. Sanatını icra esnasında bir taraftan geleneğin mücmelen sunduğu

malzemeyi kullanırken bir taraftan da bu malzemeyi işleyerek geleneğin hazinesine katkıda bulunur. Yani hem gelenekten beslenir hem de geleneği besler.

Divan şairleri bu yönüyle ortak bir sanat ve kültür bahçesinden meyveler sunan kimselerdir. Her şair, o bahçedeki ağaçların gölgesinde biraz dinlenerek soluklanmak isteyen yolculara meyveler sunar; ancak her birinin sunduğu meyve ve bu meyvelerin lezzeti birbirinden farklıdır. Her yolcu o meyvelerden damak tadına göre hissedar olur. Bu nasiplenmeden kimisinin dimağında kekremsi, kimisinde tuzlu, kimisinde de tatlı bir lezzet kalır; ancak hepsinin beslendiği kaynak aynıdır. Çünkü her meyve aynı bahçenin toprağından beslenerek olgunlaşır. Bu bakımdan her ne kadar tatları birbirinden farklı olsa da onları besleyen damarlar ortak bir kökten neşet ettiği için özde hepsinin tadı birbirine benzemektedir. Dolayısıyla bu şiiri değerlendirirken kesin/keskin ayrımlara girişerek sanatçıları büsbütün birbirinden ayırmaya çalışmak doğru değildir. Nedim ise geleneğin repertuarından fazlaca eser terennüm etmiş, diğer divan şairlerine nispetle geleneğin bestelediği şarkıları kendi yorumuyla, biraz daha tiz perdeden seslendirmiştir. Onun klasik Türk şiirine getirdiği yenilik -şekil ve muhtevadaki bir iki husus ayrı tutulmak kaydıyla- geleneğin içindeki bu tiz sestten başka bir şey değildir.

**8)** Edebiyat tarihimiz -bu gerekçelerden ötürü- bütün ideolojik, politik ve saplantılı okuma yöntemlerinden arındırılarak yeniden yazılmalıdır. Edebiyat tarihlerinde Nedim ve sanatı hakkında yer alan kalıp, klişe ifadeler yeniden gözden geçirilerek, bu şiir geleneğinde hemen her sanatçıya teşmil olunabilecek “samimî, lirik, yaşamayı seven” kabîlinden genelgeçer ifadeler tashih edilmelidir. Edebiyat tarihleri veya biyografik eserler hazırlanırken sanatçının gerçekten sanatını belirgin kılan, diğerlerinden ayıran unsurları çağdaş edebiyat kuram ve eleştirilerinden ve diğer disiplinlerden istifade ederek ortaya koymak elzemdir. Bu yalnızca Nedim için değil, tüm şairler için geçerlidir. Ancak o zaman hem köklü bir geleneği olan klasik Türk şiirinin ve hem de o geleneğin yetiştirdiği şairlerin üzerindeki “nas perdeleri”ni kaldırmak ve o perdenin altında saklı bulunan sanatçı kişiliği anlamak mümkün olacaktır.

Francis Bacon tek yanlı yaklaşımların bilim ve felsefe için zararlı olduğunu söyler. Bu nedenle, tek yanlı yaklaşımlardan vazgeçerek zihnin bunlar tarafından ele geçirilmesine izin verilmemesi gerektiğini belirtir. Edebî metin çözümlenmeleri için de tek taraflı ve yanlı bakış açısı metinlerin anlaşılmasında, yorumlanmasında engel teşkil edecektir.



9) Klasik Türk şiiri içerisinde Nedim'i şairler zümresinin ilk sıralarında ismi anılan bir şair yapan, ona hususi bir mevki kazandıran en önemli iki yön "muhayyile" ve "üslup"tur.

10) Nedim'in muhayyilesini ince ve renkli kılmak için dikkatini en çok teksif ettiği kavram ise naz ve nezakettir. Öyle ki bir cümleyle Nedim'i tarif etmek gerekse "*naz ve nezaket şairidir*" diye tanımlamak yanlış olmaz. Onun üslubunu belirleyen diğer kavram/kelimeler ise "*hâb, işve, bûy, hayal, gölge, fevâre*"dir. Bu tür sözcüklerin bir divanda yer alması gayet doğaldır; ancak dilbilimde bazı sözcüklerin kullanım sıklığının (frekans) çeşitli yönlerden belirleyici özelliği olduğu bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında bazı sözcüklerin sanatçıyla âdeta özdeşleştiği görülmektedir. Bu, aslında sanatçının anlam dünyasının bir tezahüründen ziyade üslup özelliğidir ki bir şairi diğerinden ayıran, şahsi yönünü ortaya koyan belirleyici bir özelliktir.

## ÖNERİ

Türkiye’de yapılan akademik çalışmalar -özellikle yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları- gözden geçirildiğinde, daha önce araştırma yapılan bir konunun yeniden incelenmesinin akademik camiada, aynı sahada çalışmalarını yürüten akademisyenlerce hoş karşılanmadığı; araştırmacının ise aynı konuyu çalışmaktan imtina ettiği görülmektedir. Daha önce yapılmış bir çalışmayı tekrara düşmemek kaydıyla yeniden hazırlamak, söz konusu çalışmanın niteliğine bir hanel getirmeyeceği gibi aksine farklı yaklaşımlarla, bakış açılarıyla ve metotlarla incelendiğinde söz konusu eserin değerinin daha iyi anlaşılmasını ve tek bir kişinin gözden kaçırmaması muhtemel hususların gözler önüne serilmesini temin edeceğinden son derece önem arz etmektedir. Çünkü yazınsal yapıt “açık bir yapıt” olup çok katmanlı bir anlam dünyasına sahiptir. Yapılacak tek bir yorum onun doğasındaki çokanlamlılığı tüketemez ve yazınsal yapıtın yazın macerası; hem onu vücuda getiren yazarından ve hem de okurdan -büyük oranda- bağımsız olduğu için dönem, okur, hâkim ruh hali gibi etkenlere bağlı olarak devamlı değişime açık olacaktır.

İşte bu nedendir ki bir edebiyat eserinin en ince ayrıntısına kadar tahlil edilmesi, tek bir nazarın bütün yönleriyle tetkike kâfi gelemeyeceği veya ayırt edemeyeceği hususların başka nazarların da dikkatine sunulması gerekir.

## KAYNAKLAR

- Abdülhalîm Memdûh, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, 1303.
- Ahmet Hamdi, **Eş'âr-ı Nedim**, Nefaset Matbaası, İstanbul 1920.
- Ahmet Refik, **Âlimler ve San'atkârlar**, Orhâniye Matbaası, İstanbul 1924.
- Ahmet Refik, **Lâle Devri**, (neşreden: Abdullah Tanrıninkulu ve Oktay Enünlü), Pınar Yayınları, (Altıncı Baskı), İstanbul (Yıl yok).
- Ahterî Mustafa Efendi, **Ahterî-i Kebir**, (haz. Ahmet Kırkkılıç-Yusuf Sancak), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009.
- Ak, Coşkun, **Nedim**, -Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan'ından Seçmeler-, Gaye Kitabevi, Bursa 2000.
- Akbayır, Sıddık, "Eleştiri Ne Kadar Nesnel Olabilir? Sorusuna Eleştirmenler Tipolojisi Açısından Öznel Yaklaşımlar", **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, Yıl:7, Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz, İstanbul 2003, s.418-431.
- Akkuş, Metin, **Nef'î Dîvânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.
- Aksan, Doğan, **Anlambilim Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, Engin Yayınevi, Ankara 1997.
- Aksan, Doğan, **Her Yönüyle Dil -Ana Çizgileriyle Dilbilim-**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Aksan, Doğan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yayınevi, Ankara 2005.
- Aksoy, Nazan, vd., **Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler**, Düzlem Yayınları, İstanbul 1996.
- Aksoy, Ömer Asım, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.I-II**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988.
- Aksoyak, İ. Hakkı, "Nedîm Divanı'ndaki Farsça Bir Tamlamanın Yeni Bir Okuma Biçimi", **Türklük Bilgisi Araştırmaları/Journal of Turkish Studies**, (yay. Cemal Kafadar-Gönül A. Tekin), [Şinasi Tekin Anısına], Volume 32/I, Harvard Üniversitesi 2008, s.35-38.
- Aktaş, Hasan, **Aklın Geometrisi ve Kadın İmgesi**, -Nedim'in "kâfir" Redifli Gazelinin Feminist Teori Açısından Tahlili-, Yort Savul Yayınları, Edirne 2008.
- Aktaş, Şerif, "Üslûp Meselesi", **Fikir ve Sanatta Hareket Aylık Dergi**, V.Seri, Cilt: VIII, Nisan 1973, Sayı:88, s.55-57.

- Aktaş, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, -*Anlatma Esasına Bağlı İtibarî Metinlerin İncelenmesi*-, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Akyüz, Kenan, vd., **Fuzûlî Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Ali Canib, **Nedim'in Hayatı ve Mu'âsırlarının Telakkileriyle Yaşadığı Devirde Edebî Mevki'i**, *Türkiyât Mecmû'ası*, C.I, 1925, s.173-184.
- Ali Cevad, **Memâlik-i Osmâniyye'nin Tarih ve Coğrafya Lügati**, İstanbul 1217.
- Alpyağıl, Recep, **Kimin Tarihi? Hangi Hermenötik?** -*Kur'ân'ı Anlama Yolunda Felsefî Denemeler*- (I), Ağaç Yayınları, İstanbul 2003.
- Andı, M. Fatih, "Sanat, Ahlâk ve Eğitim İlişkisine Dair", *Uluslararası Burch Üniversitesi, 1. Uluslararası Sürdürülebilir Kalkınma Sempozyumu*, (9-10 Haziran 2009 Saraybosna, Bosna-Hersek), s.376-379.
- Andrews, W.G., **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, (çev. Tansel Güney), İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Arslan, Fatma Şennur, **Âsım Ârifzâde Divançesi (İnceleme-Metin-Dizin-Sözlük)**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2010.
- Arslan, Hüsamettin, **Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler**, Paradigma Yayınları, İstanbul 2002.
- Avşar, Ziya, "Bir Başka Yönden Nedim", **TÜBAR-XII/2002 Güz**, s.155-170.
- Avşar, Ziya, "Gölge Avıyla Boşalan Bir Sadak: Mahallîleşme", **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/5 Summer 2009, s.19-33.
- Aydemir, Yaşar - Çeltik, Halil, "Gazelde İkilme Redif ve İkilme Kafiye" **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/2 Winter 2009, s.79-118.
- Aydoğan, Bedri, "Tevfik Fikret'in 'Aveng-i Tesavir'inde Fuzûlî, Nedîm ve Nef'î", Adıyaman Üniversitesi, **Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu**, (15-16 Mayıs 2009 Adıyaman), Anı Yayıncılık, Ankara 2010, s.121-131.
- Aytaç, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul 2003.
- Ayvazoğlu, Beşir, "Menderes ve Yasaklı Bir Şarkı" **Zaman Gazetesi**, 26.05.2002.
- Babacan, İsrâfil, **Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebki-i Hindî (Hint Üslûbu)**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- Babinger, Franz - Köprülü, Fuad, **Anadolu'da İslâmiyet**, (çev. Ragıp Hulusi), (haz. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul 1996.

- Banarlı, Nihad Sâmi, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.I-II, MEB Yayınları, İstanbul 2001.
- Batıslam, H. Dilek, “Nedim’in Şiirlerindeki Atasözleri ve Deyimler”, **Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, (Fuat Özdemir Anısı), Adana 1997, s.107-123.
- Bayrav, Süheylâ, **Dilbilim -Filolojinin Oluşumu-**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1998.
- Bayrav, Süheyla, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1999.
- Belge, Murat, “Metin İncelemesi Üstüne”, **Papirüs**, Sayı:3, Ağustos 1966, s.9-12.
- Bezirci, Asım, **Tevfik Fikret, Rübâb-ı Şikeste Kırık Saz, -Bütün Şiirleri:2-**, Can Yayınları, İstanbul 1984.
- Bilgegil, M.Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1989.
- Bilkan, Ali Fuat - Aydın, Şadi, **Sebk-i Hindî ve Türk Edebiyatında Hint Tarzı**, 3F Yayınları, İstanbul 2007.
- Bilkan, Ali Fuat, **Nabi Divanı**, C.1-2, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.
- Bostan, İdris, “Gemi Yapımcılığı ve Osmanlı Donanmasında Gemiler”, **Başlangıçtan XVII. Yüzyılın Sonuna Kadar Türk Denizcilik Tarihi 1**, (editörler: İdris Bostan-Salih Özbaran), Boyut Yayıncılık, İstanbul 2009, s.325-339.
- Bozkurt, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Yayınları, İstanbul 2004.
- Boztepe, Halil Nihad, **Nedim Divanı**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340.
- Büyük Türk Klâsikleri**, “XVIII. Yüzyıl Dîvân Edebiyatına Toplu Bakış”, C.6, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1987.
- Cevad, Ahmed, **Nedim, -Hayatı, Seçme Şiirleri-**, Ülkü Basımevi, İstanbul 1938.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Ceylan, Ömür, **Tasavvufi Şiir Şerhleri**, Kapı Yayınları, İstanbul 2007.
- Ceylan, Ömür, **Bağ Bozumu, -Edebiyat Araştırmaları-**, Kesit Yayınları, İstanbul 2011.
- Coomaraswamy, Ananda K., **Sanatın Tabiatındaki Başkalaşım**, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- Coşkun, Menderes, **Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkit, -Şairin Şaire Bakışı-** Akçağ Yayınları, Ankara 2007.
- Cöntürk, Hüseyin, **Divan Şiiri Üstüne Denemeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

- Çalışlar Yenişehirlioğlu, Filiz, “Saltanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı”, **Osmanlı 9 (Kültür ve Sanat)**, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s.17-22.
- Çanga, Mahmut, **Kur’an-ı Kerim Lügati**, *-İlâvelerle Mu‘cemü’l Müfehres-*, Timaş Yayınları, İstanbul 2005.
- Çavuşoğlu, Mehmed, “Nedim’e Dair”, **Türk Dili Dergisi**, Haziran 1987, C. LIII, S.426, s.331-344.
- Çavuşoğlu, Mehmed, **Necati Bey Divanı’nın Tahlili**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2001.
- Çeçen, Mehmet Korkut, “Klâsik Türk Şiirine Biyografik Yaklaşımlar”, Çukurova Üniversitesi, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri (20-22 Ekim 2011, Adana)**, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana 2012, s.86-94.
- Çetişli, İsmail, “Kurgusallık/İtibârîlik Bağlamında Edebiyat”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 39, Erzurum 2009, (Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı), s.365-376.
- Çoban, Ahmet, **Edebiyatta Üslup Üzerine -Sözün Tadını Dilde Duymak-**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Demirel, Şener, “Divan Şiirinde Redd-i Matla”, **Bilig**, Güz/2004, Sayı 31, s.161-177.
- Demirel, Şener, **Tâhirü’l-Mevlevî (Olgun)’den Metin Şerhi Örnekleri**, Araştırma Yayınları, Ankara 2005.
- Demirel, Şener, “17. Yüzyıl Sebki Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm’in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.35-88.
- Demirel, Şener, “XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebki Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/2, Winter 2009, s.279-306.
- Dilçin, Cem, “Divan Şiirinde Gazel”, **Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)**, Sayı:415-416-417/ Temmuz-Ağustos-Eylül, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1986, s.78-247.

- Dilçin, Cem, “Fuzulî’nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi”, **Türkoloji Dergisi**, Cilt IX, Sayı:1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1991, s.44-98.
- Dilçin, Cem, “Fuzulî’nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği”, **Türkoloji Dergisi**, Ankara Üniversitesi Basımevi, C.X, S.1, Ankara 1992, s.77-114.
- Dilçin, Cem, “Divan Şiirindeki Paralel ve Ortak Söz Yapılarından Metin Eleştirisinde Yararlanma”, **Türkoloji Dergisi**, C. XIII, S.1, Ankara 2000, s.33-66.
- Dilçin, Cem, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Dilçin, Cem, “Divan Şiirine Stilistik Yaklaşım”, İstanbul Kültür Üniversitesi, **Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi**, (27-28 Ağustos 2007) C.2., İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2009, s.121-137.
- Dilçin, Cem, “Fuzulî’nin Farsça Şiirlerinde İnkileme”, **Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s.177-192.
- Dilçin, Cem, “Fuzulî’nin Şiirlerinde İnkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni”, **Fuzulî’nin Şiiri Üzerine İncelemeler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s.103-158.
- Dizdaroğlu, Hikmet, “Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik, [Hasibe Mazıoğlu] (Kitaplar-Tenkit) ” **Türk Dili Dergisi**, Ocak 1958, C.VII., S.76, s.207-211.
- Dolab Dergisi**, Tasvîr-i Efkâr Matbaası, S.15, 1290-1291, s.113.
- Duru, Rafiye, **Modern Metin Çözümleme Teknikleri Bakımından Şerh Geleneği ve İsmail Hakkı Bursevî**, (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2007.
- Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.6, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1994.
- Eagleton, Terry, **Edebiyat Kuramı Giriş**, (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- Eagleton, Terry, **Şiir Nasıl Okunur**, (çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.
- Ebuzziyâ Tefvik, **Lügat-i Ebuzziyâ**, Ebuzziyâ Matbaası, İstanbul 1306.
- Ebuzziyâ Tefvik, **Nümûne-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, İstanbul 1308.
- Eco, Umberto, **Alımlama Göstergebilimi**, (çev. Sema Rifat), Düzlem Yayınları, İstanbul 1991.

- Eco, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, (çev. Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 2003.
- Eflatun, Muvaffak, “Ârifzâde Âsım ve Divançesi”, S.Ü., Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, (Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun’a Armağan), S.14, s.81-88.
- Eraydın, Selçuk, **Tasavvuf ve Tarikatlar**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2008.
- Erdem, Sadık, **Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ’sı İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks-Sözlük**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1994.
- Erdoğan, İsmail, “Platon’un İdeleri’ne Bazı İslam Düşünürlerince Yapılan Atıf Ve Değerlendirmeler”, **Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Bilimname Dergisi**, C.2, S.4, 2004/1, s.33-47.
- Ergin, Muharrem, **Türk Dil Bilgisi**, Bayrak Yayınları, İstanbul 2012.
- Ertek Morkoç, Yasemin, “Nedim’in Ey Gönül Redifli Gazeline Yapısalıcı Yöntemin Uygulanışı”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 5/1 Winter 2010, s.1210-1230.
- Esir, Hasan Ali, “Klasik Edebiyatımızda Poetika ve Nedîm’in Bu Poetika İçerisindeki Yeri”, Adıyaman Üniversitesi, **Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu**, (15-16 Mayıs 2009 Adıyaman), Anı Yayıncılık, Ankara 2010, s.289-297.
- Fuat, Memet, **Düşünceye Saygı, -Denemeler-**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Furat, Ahmet Subhi, **Arap Edebiyatı Târîhi I**, (*Başlangıçtan XVI. Asra Kadar*), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1996.
- Furat, Ahmet Subhi, **Arap Edebiyatı Târîhi II**, (*XVI.-XVII. Asırlar*), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2007.
- Gibb, E.J.Wilkinson, **Osmanlı Şiir Tarihi**, C.III-V, (tercüme: Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- Göktürk, Akşit, **Sözün Ötesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- Göktürk, Akşit, **Okuma Uğraşı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, Marmara Kitabevi, İstanbul 1945.
- Gölpınarlı, Abdülbâki, **Nedim Divanı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004.
- Güleç, İsmail, “Klâsik Türk Edebiyatı Metinleri Nasıl Şerh Edilmeli?”, **İ. Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.42, İstanbul 2010, s.83-112.



- Gündüz, Mustafa, “Disiplinler Arası Bir Çalışma: Şair ve Patron”, -*Divan Edebiyatının Sosyolojik Yorumu-*, Milli Eğitim Dergisi, Sayı 161, Kış 2004, s.61-72.
- Güzelyüz, Ali, “Sebk-i Irâkî ile Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslûbu: Mekteb-i Vukû”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.103-107.
- Hatipoğlu, Vecihe, **Türk Dilinde İkileme**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981.
- Henry&Renée Kahane-Andreas, Tietze, **The Lingua Franca In The Levant**, -*Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin-*, University of Illinois Press, Urbana 1958.
- Horata, Osman, “Lâle Devri’nde Bir Safevî Elçisi: Murtaza Kulu Han (Nâmî) ve Ona Yazılan Nazîreler”, **Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)**, [Günay Kut Anısına], Harvard Üniversitesi, 27/II, 2003, s.253-259.
- Horata, Osman, **Has Bahçede Hazan Vakti**, -*XVIII. Yüzyıl: Son Klâsik Dönem Türk Edebiyatı-*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.
- Hüseyin Remzi, **Lügat-i Remzi**, C.1-2, İstanbul 1305.
- Işınsu Durmuş, Tûbâ, **Tutsan Elini Ben Fakîrin**, -*Osmanlı Edebiyatında Hamilik Geleneği-*, Doğan Kitap, İstanbul 2009.
- İbn Arabî Anısına Makaleler**, (haz. İbrahim Medkur, Ebu’l-Ala Afifi, Muhammed Mustafa Hilmi, Zeki Necib Mahmud, W.Montgomery Watt, Tevfik et-Tavil, Seyyid Hüseyin Nasr), (çev. Tahir Uluç), İnsan Yayınları, İstanbul 2002.
- İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı (Tercümanü’l-Eşvâk)**, (çev. Mahmut Kanık), İz Yayıncılık, İstanbul 2006.
- İbrahim Cûdî Efendi, **Lügat-ı Cûdî**, (haz. İsmail Parlatır-Belgin Tezcan Aksu-Nicolai Tufar), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2006.
- İlhan, Attila, **Böyle Bir Sevmek**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2005.
- İnalçık, Halil, **Şâir ve Patron**, -*Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme-*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.
- İnalçık, Halil, “Şair ve Patron Hakkında”, **Zaman Gazetesi**, 12.06.2003.
- İnam, Ahmet, “Andelîb-i Gûyâ’nın Yolculuğu Olarak Aşk”, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Şubat-Mart-Nisan, Aşk ve Doğu, Yıl:7, Sayı:26, Ankara 2004, s.69-109.

- İnce, Adnan, **Tezkiretü's-Şu'arâ Sâlim Efendi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2005.
- İpek, Abdulmuttalip, "Nedim Şahsında Şûhâne Tarz Üzerine Bazı Değerlendirmeler", Erciyes Üniversitesi Klâsik Türk Edebiyatı Topluluğu, **VI. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, (Prof. Dr. Mine Mengi adına)**, (25-27 Kasım 2010, Kayseri), [Yayınlanmadı].
- İpek, Abdulmuttalip, "Klâsik Türk Şiiri Metin Çözümlemelerinde Geleneksel/Çağdaş Yöntem İnkilemi ve Tenkit İhtiyacı, Çukurova Üniversitesi, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri (20-22 Ekim 2011, Adana)**, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana 2012, s.130-136.
- İpekten, Halûk, **Nâ'ilî-i Kadîm Divânı**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970.
- İpekten, Halûk, **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996.
- İsen, Mustafa,- Bilkan, A.Fuat, **Sultan Şairler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.
- İsen, Mustafa, **Sehî Bey Tezkiresi Heşt-Behişt**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
- Kahraman, Kemal, **Ziya Paşa**, Timaş Yayınları, İstanbul 2001.
- Kahramanoğlu, Kemal, "Divan Şiirinde Şair, Hükümdar ve Yabancılaşmış Ben", **Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi**, Eylül 2003, Sayı: 359, s.18-23.
- Kahramanoğlu, Kemal, **Divan Şiiri -Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma-**, Çizgi Kitabevi, Konya 2006.
- Kalkışım, Muhsin, **Şeyh Gâlib Divânı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1994.
- Kam, Ömer Ferit, **Âsâr-ı Edebiyye Tedkîkâtı Dersleri (Edebî Eserlerin İncelenmesi)**, (haz. Ali Yıldırım), Türkiye ve Türk Dünyası İktisadî ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları, Elazığ 1998.
- Kanar, Mehmet, **Örneklî Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Derin Yayınları, İstanbul 2003.
- Kaplan, Mehmet, "Nedim'in Şiirlerinde Mimârî, Eşya ve Kıyafet", **İstanbul Enstitüsü Dergisi III**, İstanbul Matbaası, İstanbul 1957, s.43-55.
- Kaplan, Mehmet, **Şiir Tahlilleri II, -Cumhuriyet Devri Türk Şiiri-**, Baha Matbaası, İstanbul 1965.
- Kaplan, Mahmut, **Neşâtî Divanı**, Akademi Kitabevi, İzmir 1996.
- Kaplan, Mehmet, **Şiir Tahlilleri 1 Tanzimattan Cumhuriyete**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

- Kaplan, Yunus-Poyraz, Yakup, “Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, (Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı-), Volume:3, Issue:15, s.151-175.
- Karaağaç, Günay, **Türkçenin Dil Bilgisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2012.
- Karacan, Turgut, **Bosnalı Alaeddin Sabit Divanı**, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas 1991.
- Karakoç, İrfan, “Patrimonyal Devlette Sanat-İktidar İlişkisi: Şâir ve Patron”, **Bilkent Üniversitesi Kanat Dergisi**, Sayı 13, Güz 2003.
- Kılıç, Abdullah, “Divan Şairleri Şiirlerini Para İçin mi Yazıyordu?”, **Zaman Gazetesi**, 04.06.2003.
- Koçu, Reşat Ekrem, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1969.
- Kolcu, Ali İhsan, **Edebiyat Kuramları**, -Tanım, Tenkit, Tahlil-, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2011.
- Korkmaz, Zeynep, **Türk Dili Üzerine Araştırmalar**, C.1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.
- Korkmaz, Zeynep, **Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2009.
- Kortantamer, Tunca, “Nedim’in Manzum Küçük Hikâyeleri”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.
- Kortantamer, Tunca, “Nedim’in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler”, **Eski Türk Edebiyatı Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1993, s.391-412.
- Kortantamer, Tunca, “Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi VIII**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1994, s.1-10.
- Köksal, M.Fatih, **Sana Benzer Güzel Olmaz Divan Şiirinde Nazire**, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.
- Köprülü, Fuad, “Nedim’in Şiirleri”, **Nedim Divanı** (haz. Halil Nihad Boztepe), İkdâm Matbaası, İstanbul 1338-1340.
- Köprülü, Orhan F., **Türk Klâsikleri** -Yunus Emre’den Âşık Veysel’e-, C.3, Dösar Yayınları, İstanbul 1984.

- Köprülüzâde Mehmed Fuad, **Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basit**, İstanbul 1928.
- Kudret, Cevdet, **Divan Şiirinde Üç Büyükler 3, Nedim**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2003.
- Kuloğlu, Nazan, “Fuzûlî’nin Bir Gazelinin Yapısal İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.6, S.1-2, Elazığ 1994, s.213-226.
- Kuntay, Mithat Cemal, **Medmed Akif Hayatı-Seciyesi-Sanatı**, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.
- Kur’an-ı Kerîm ve Türkçe Açıklamalı Meali**, (haz. Ali Özek vd.), Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu, Medine 1992.
- Kurnaz, Cemal, **Hayâlî Bey Divanı’nın Tahlili**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1996.
- Kutkan, Şevket, **Nedim Divânı’ndan Seçmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1981.
- Kutlar, Fatma Sabiha, **Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmi Dîvân**, Yeni Zamanlar Dağıtım, Ankara 2004.
- Küçük, Sabahattin, **Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.
- Latîfî, **Tezkiretü’ş-Şu‘arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ**, İnceleme-Metin, (haz. Rıdvan Canım) Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- Levend, Agâh Sırrı, **Divan Edebiyatı, -Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar-**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984.
- Livingston, Ray, **Geleneksel Edebiyat Teorisi**, (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 1998.
- Macit, Muhsin, **Nedim Divanı (İnceleme-Tenkidli Metin)**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Doktora Tezi), Ankara 1994.
- Macit, Muhsin, **Divân Şiirinde Âhenk Unsurları**, Akçağ Yayınları, Ankara 1996.
- Macit, Muhsin, **Nedim Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.
- Macit, Muhsin, “Ahmed Nedim’in Yayınlanmamış Şiirleri”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, (Dr. Orhan F. Köprülü’ye Armağan), Yıl: XXXIV/1-2, (1996), Ankara 1998, s. 101-115.

- Macit, Muhsin, “Mahallîleşme Cereyanı ve Nedîm”, **Osmanlı 9 (Kültür ve Sanat)**, Ankara 1999, s.711-717.
- Macit, Muhsin, “Nedim mad.”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.32, İstanbul 2006, s.510-513.
- Macit, Muhsin, “Hamilik Hakkında”, **Radikal Gazetesi**, 10.07.2009.
- Macit, Muhsin, **Nedîm Hayatı, Eserleri ve Sanatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.
- Mazıoğlu, Hasibe, **Nedim**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Mazıoğlu, Hasibe, **Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1957.
- Mehmed Celal, **Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri**, İstanbul 1312.
- Mengi, Mine, **Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1991.
- Mengi, Mine, **Mesîhî Dîvânı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995.
- Mengi, Mine, “Divan Şiirindeki Yergi Amaçlı Söz Sanatları”, **Divan Şiiri Yazıları**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Mengi, Mine, “Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.407-417.
- Mermer, Ahmet - Keskin, Neslihan Koç, **Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Mermer, Ahmet, “Türkî-i Basît’e Yeni Bir Bakış”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 4/5 Summer 2009, s.262-278.
- Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.
- Muallim Naci, **İstîlâhât-ı Edebiyye**, İstanbul 1307.
- Muhyiddin, **Yeni Edebiyat**, İstanbul 1335.
- Mum, Cafer, “Sebk-i Hindî’de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.109-141.
- Mutçalı, Serdar, **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık Yayınları, İstanbul 1995.
- Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, (haz. Mürsel Öztürk-Derya Örs), Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2009.
- Namık Kemâl, “Edebiyât Hakkında Ba’zı Mülâhazât”, **Külliyât-ı Kemâl, Makâlât-ı Siyasiye ve Edebiye**, Selanik Matbaası, İstanbul 1909.

- Nizami, K.A., “Delhi mad.”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.9, İstanbul 1994, s.126-128.
- Oğuzcan, Ümit Yaşar, **Şiir Denizi 2**, Everest Yayınları, İstanbul 2011.
- Onay, Ahmet Talât, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, (haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- Ortaylı, İlber, “Özgün Bir Yapıt: Şair ve Patron”, **Milliyet Gazetesi**, 07.06.2003.
- Önal, Mehmet, “Edebî Dil ve Üslup”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 36, Erzurum 2008, s.23-47.
- Öndeş, Osman - Makzume, Erol, **Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Özdemir, Hakan, “Günümüze Göre Sehî Bey Dîvânı’ndaki Arkaik Unsurlar”, **Karadeniz**, Yıl:4, S.15, Yaz 2012, s.89-99.
- Özgül, M. Kayahan, “Tenkidi Eleştirmek”, **Hece Eleştiri Özel Sayısı**, Yıl:7, Sayı:77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz, İstanbul 2003, s.7-13.
- Özgül, M. Kayahan, **Dîvan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle**, -*Modern Türk Şiirine Doğru*-, Hece Yayınları, Ankara 2006.
- Özkırımlı, Atilla, **Nedim**, Toker Yayınları, İstanbul 1998.
- Özlem, Doğan, **Hermeneutik ve Şiir**, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul 2011.
- Öztekin, Özge, “Değişimsel Bir Paralel Yineleme Unsuru Olarak Divan Şiirinde Redd-i Matla” **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 5/4 Fall 2010, s.583-609.
- Özünlü, Ünsal, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Multilingual Yayınları, İstanbul 2001.
- Özyıldırım, Ali Emre, “Sebk-i Hindî’nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar”, **Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî**, (haz. H.Aynur, M.Çakır, H. Koncu), Turkuaz Yayınları, İstanbul 2009, s.143-153.
- Paçacıoğlu, Burhan, **VIII. XVI. Yüzyıllar Arasında Türkçenin Sözcük Dağarcığı**, Bizim Büro Basımevi, Ankara 2006.
- Pakalın, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I-II-III**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983.
- Pala, İskender, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Pala, İskender, “Şair ve Patron”, **E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi**, S.51, Haziran 2003, s.43-47.
- Parlatır, İsmail, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Yargı Yayınevi, Ankara 2006.

- Parlatır, İsmail, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C.I-II**, Yargı Yayınevi, Ankara 2008.
- Peyami Safa, **Objektif: 2**, -*Sanat Edebiyat Tenkit-*, Ötüken Yayınları, İst.1999.
- Polat, Nazım H., **Rübab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Pürcevâdî, Nasrullah, **Can Esintisi**, -*İslam'da Şiir Metafiziği-*, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul 1998.
- Redhouse, Sir James W., **Turkish and English Lexicon**, Çağrı Yayınları, İstanbul 1992.
- Rifat, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1-2**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- Sağlam, Nuri, “Ben Deli miyim? Romanında Ahlâka Aykırı Neşriyat Yaptığı Gerekeşiyle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Yargılanması”, **İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.32, Yıl:2004, s.109-130.
- Sayın, Şara, **Metinlerle Söyleşi**, Multilingual Yayınları, İstanbul 1999.
- Sefercioğlu, M.Nejat, **Nev'î Divanı'nın Tahlili**, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.
- Sefercioğlu, Mustafa Nejat, “Divan Şiirinde Yiyecek Maddelerinin Kullanılışı”, **Yeni Meşaleciler**, Sayı 7, (Mayıs-Haziran 2008), s.15-20.
- Sehi Beg, **Heşt Bihişt**, (haz. Günay Kut), Harvard 1978.
- Selçuk, Bahir, **Ahenk Unsurları Bakımından Nef'î Dîvânı'nın Tahlili**, Özserhat Matbaacılık ve Yayıncılık, Malatya 2004.
- Sertkaya, Osman F., “Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri”, **İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.18, 1970, s.133-138.
- Sevgi, Ahmet - Özcan, Mustafa, **Prof. Ali Cânip Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözler Basım Yayın Dağıtım, Konya 1995.
- Sevgi, Ahmet - Özcan, Mustafa, **Prof. Ali Cânip Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri**, Sözler Yayınları, İstanbul 1996.
- Spitzer, Leo, “Üslûb Tedkikleri ve Muhtelif Memleketler”, **İ. Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.13, 1964, s.151-164.
- Sungur, Necati, “Şair ve Uslûb”, **Yedi İklim Sanat Kültür Edebiyat Dergisi**, İkinci Dönem Sayı: (24)+6, Eylül 1992, s.109.
- Süleyman Nazif, **Mehmed Âkif**, Milli Hareket Yayınları, İstanbul 1971.
- Süleyman Nutkî, **Kamûs-i Bahrî (Deniz Sözlüğü)**, (haz. Mustafa Pultar), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011.

- Sünbülzâde Vehbî, **Dîvân-ı Vehbî**, Bulak, Mısır 1253/1837.
- Süreya, Cemal, **Sevda Sözleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.
- Şahabeddin Süleymân, **Târih-i Edebiyyât-ı Osmâniyye**, Sancakyan Matbaası, İstanbul 1328.
- Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul 1317.
- Tâhirü'l-Mevlevî, **Edebiyat Lügatı**, (haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), Enderun Kitabevi, İstanbul 1994.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, (haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 2003.
- Tansel, Fevziye Abdullah, "Nedîm", **İslâm Ansiklopedisi**, C. 9, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1964, s.169-174.
- Tanyeri, M. Ali, **Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler**, Akçağ Yayınları, Ankara 1999.
- Tarlan, Ali Nihat, **Şeyhî Divanı'nı Tetkik**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Tarlan, Ali Nihat, **Fuzûlî Divanı Şerhi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Tatar, Burhanettin, **Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti**, Vadi Yayınları, Ankara 1999.
- Tatar, Burhanettin, **Hermenötik**, İnsan Yayınları, İstanbul 2004.
- Tatcı, Mustafa, **Yûnus Emre Divânı, -Tenkitli Metin-**, (Yunus Emre Külliyyâtı II), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2005.
- Tekin, Mehmet, "Şiirin Gizli Tarihi yahut Şair ve Patron", **Virgöl, Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi**, Ekim 2003, S.66, s. 58-63.
- Tekin, Mehmet, "Şâir ve Patron'un Ardından Gelen Birkaç Eleştiri Birkaç Tepki", **Virgöl, Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi**, Kasım 2003, S.67, s. 58-60.
- Tevfik El-Hakim, **Sanat Üzerine**, (çev. Ahmet Murat Özel), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Tezcan, Semih, "Divan Şiirinde Türkçe Kaygısı", **Bilig**, Yaz 2010, Sayı: 54, s.255-267.
- Tezkire-i Sâlim**, İkdâm Matbaası, İstanbul 1315.
- Timurtaş, Faruk Kadri, **Eski Türkiye Türkçesi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Todorov, Tzvetan, **Yazın Kuramı, -Rus Biçimcilerin Metinleri-**, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.



- Toklu, Osman, **Şiir Dili ve Çevirisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 2003.
- Tolasa, Harun, “Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, **Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 1**, İzmir 1982, s.15-46.
- Tolasa, Harun, **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası**, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.
- Tolstoy, L.N., **Sanat Nedir?**, (çev. Mazlum Beyhan), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009.
- Toprak, Metin, **Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat**, Bulut Yayınları, İstanbul 2003.
- Tökel, Dursun Ali, “Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.535-555.
- Tuğluk, İbrahim Halil, **Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)**, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2010.
- Tunalı, İsmail, **Grek Estetik'i, -Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi-** Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Tunalı, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.
- Turgutlu, Mehmet, **Enderûnlu Halîm Dîvânı (İnceleme-Metin)**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 2008.
- Türk Atasözleri ve Deyimleri C.I-II**, (haz. Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1971.
- Ulucan, Mehmet, “Muvakkitzade Mehmed Pertev'in Divanında Atasözleri ve Deyimlerin Kullanımı”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.10:2, Elazığ 2005, s.49-80.
- Ulucan, Mehmet, “Nedim'in Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Açısından İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:16, Sayı:1, Elazığ 2006, s.89-107.
- Uraz, Murad, **Nedim, -Yetiştigi Asır, Hayatı, Şahsiyeti ve Şiirlerinden Parçalar-**, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul 1938.
- Uygur, Nermi, **İnsan Açısından Edebiyat**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- Ünver, İsmail, “İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel”, **Türk Dili Dergisi**, C.LV, S.438, Haziran 1988, s.291-297.

- Ünver, İsmail, “XIX. Yüzyıl Divan Şiiri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, Cilt:32, Sayı:1, Ankara 1988, s.131-140.
- Ünver, İsmail, “Farklı Coğrafyalarda Yaşamış İki Şairin Şitâ’iyyelerinde Kış”, **TÜBAR-XVIII-/2005-Güz**, s.195-201.
- Ünver, Süheyl, **Levnî**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.
- Üst, Sibel, “Fuzulî’nin Usanmaz mı Redifli Gazelinin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi”, **Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları**, Volume 2/3 Summer 2007, s.556-572.
- Üzer Altuner, Nuran, **Safâî ve Tezkiresi, İnceleme-Tenkidli Metin-İndeks**, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1989.
- Varişoğlu, M.Celâl, “Nedim’in Bir Beytini Göstergibilimsel Çerçeve Çözümleme Denemesi”, **A.Ü., Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı:21, Erzurum 2003, s.59-71.
- Wellek, René - Warren, Austin, **Edebiyat Teorisi**, (çev. Ö. Faruk Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.
- Wittgenstein, Ludwig, **Renkler Üzerine Notlar**, (çev. Ahmet Sarı), Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2007.
- Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2010.
- Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyla**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 2012.
- Yavuz, Hilmi, “Yalan Üzerine Bir Deneme”, **Zaman Gazetesi**, 12. 11. 2008.
- Yavuz, Hilmi, **Okuma Biçimleri**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010.
- Yeni Tarama Sözlüğü**, (düz. Cem Dilçin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.
- Yeniterzi, Emine, “Metin Şerhiyle İlgili Görüşler”, **S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, (Ayrı Basım), S.5, Konya 1999 s.59-68.
- Yesirgil, Nevzat, **Nedim, Hayatı-Sanatı-Şiirleri**, Varlık Yayınevi, İstanbul 1969.
- Yetkin, Suut Kemal, **Sanat Meseleleri**, De Yayınevi, İstanbul 1962.
- Yetkin, Suut Kemal, **Edebiyat Üzerine Denemeler**, Palme Yayıncılık, Ankara 2007.
- Yıldırım, Ali, “Nedim’in Şiirlerinde Somutlaştırma”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:12, Sayı:2, Elazığ 2002, s.211-218.
- Yıldırım, Ali, **Kâmî Dîvânı, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009.

Yorulmaz, Hüseyin, **Dîvân Edebiyatında Nâbî Ekolü**, *-Eski Şiirde Hikemiyat-*,  
Kitabevi Yayınları, İstanbul 1996.

Yusuf Ziya, **Nedim**, Semih Lütüfi: Sühûlet Kütüphanesi, İstanbul 1932.

Yücel, Tahsin, **Eleştiri Kuramları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.

Yüksel, Sedit, “Eski Edebiyatımızda Ramazan”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-  
Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1, Ankara 1977s.35-39.

Zima, Peter V., **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (çev. Mustafa Özsarı), Hece  
Yayınları, Ankara 2004.

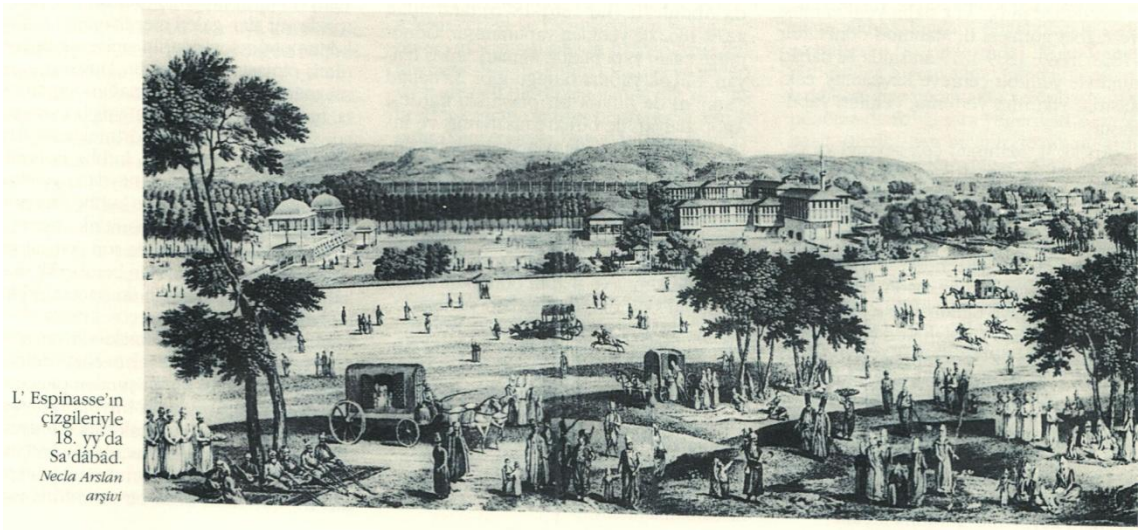
**EKLER**

## EK 1



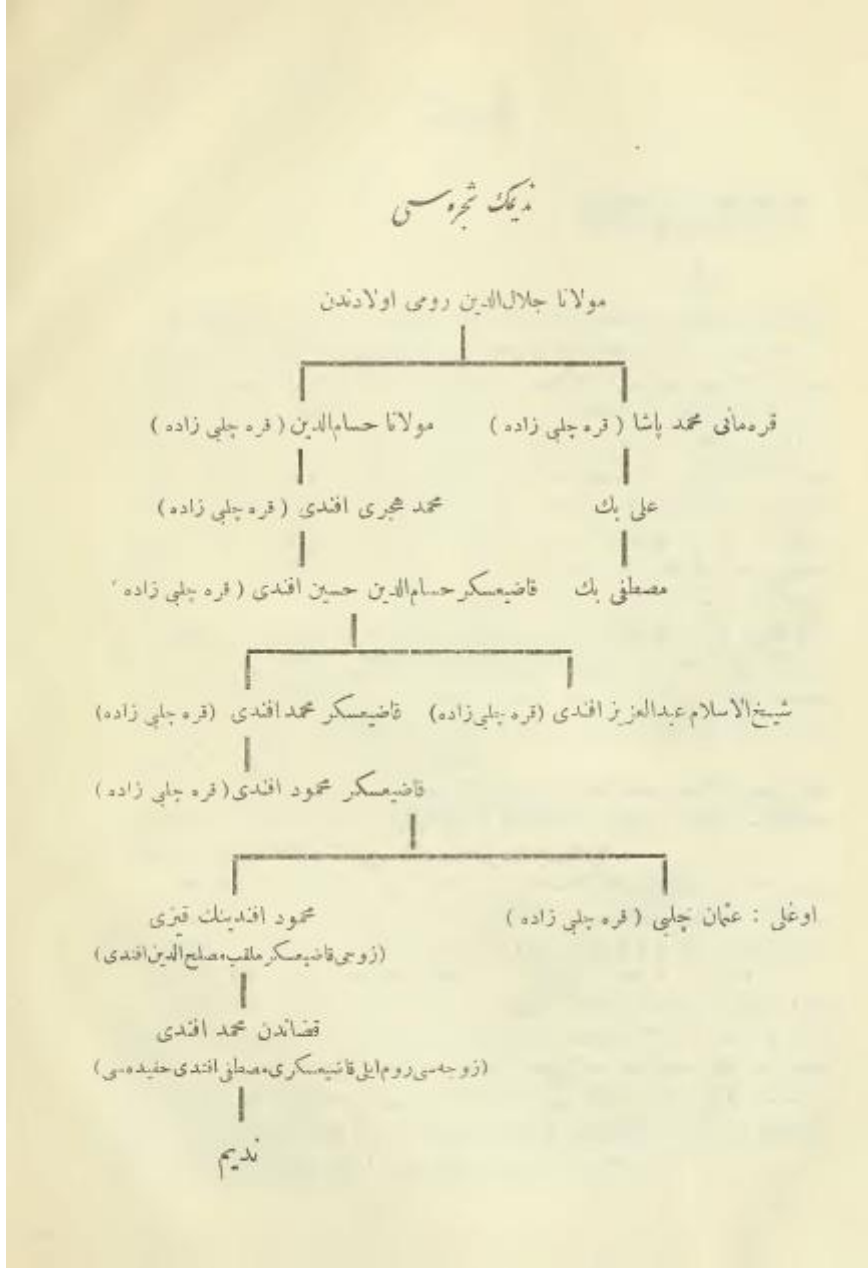
**Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C.6, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1994, s. 386.**

## EK 2



**Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C.6, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1994, s. 385.**

## EK 3



Ahmet Refik, "Nedim'in Hayati", **Nedim Divanı** (haz. Halil Nihad Boztepe), İkdam Matbaası, İstanbul 1338-1340.



## EK 4



Osman Öndeş-Erol Makzume, **Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000, s.73.

## EK 5



Muhsin Macit, “Nedim mad.,” **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**,  
C.32, İstanbul 2006, s.511.



## EK 6

Yarım asır önce Divan Edebiyatına  
Sâbir

*DİLBİR*

Şâirlerimizin yazdıkları gazellerin tasviri

*Ay alnun ay yüzün güneş ay gaşlarun keman  
Ciyran gözün garışga hatn kâkülün ilan*

*Almâ çinen çinende zenahtan derin guyu  
Kırpıklarün gamış dudağun bal tenün ketan*

*Boynun surâhı bûy buhun bir ucâ çenâr  
Endâmun ağ gümüş yanağun gırmızı enâr*

*Hâlün yüzünde buğda başundâ saçun gurâb  
Gah gah garîbe gülmelisin hânuman - herâb*

Hop - hop - nâme, S. 152

Resim, S 152 nin ilâvesidir, aynen kopya edilmiştir.

ilk şuurlu isyan; Hop - hop - nâme:  
(ölümü 1911)



Abdülbâki Gölpinarlı, **Divan Edebiyatı Beyanındadır**, Marmara Kitabevi, İstanbul 1945, s.164-165.



EK 8<sup>495</sup>

Baştarda “buharlı gemilerin icadından evvel Osmanlıların kullandıkları harb sefinelerinden birinin ismiydi.”<sup>496</sup> “İtalyanca (bastarda)dan, sefain-i harbiye-i kadimeden olup yirmi altıdan otuz çifteye kadar kürek ile sevk ve tahrik olunur ve her bir küreği altı veya yedi neferle çekilir idi. Ekalli altı yüz mevcut ile idare olunan bu sınıf gemilere ekseriya kumandanlar râkip olur idi.”<sup>497</sup> Batılı kaynaklarda baştardanın 15. yüzyıl İspanyasında ve yaygın olarak da Akdeniz’de görüldüğü; erkek ve dişi formda yapıldığı kayıtlıdır.<sup>498</sup> Osmanlı donanmasında ne zaman kullanıldığı ise tam olarak bilinmemektedir. Türk Denizcilik Tarihi ile alakalı önemli araştırmaları bulunan İdris Bostan “Gemi Yapımcılığı ve Osmanlı Donanmasında Gemiler” başlıklı yazısında kürekli gemilerden baştarda hakkında şu bilgileri nakleder: “Kürekle hareket eden donanma gemilerinin içinde kadırgadan sonra en önemlisi olan baştarda, üst düzey

<sup>495</sup> Resim şu kaynaktan alınmıştır: İdris Bostan, “Preveze Deniz Zaferi ve Sonrasında Akdeniz Dünyası”, **Başlangıçtan XVII. Yüzyılın Sonuna Kadar Türk Denizcilik Tarihi Cilt 1**, (editörler: İdris Bostan-Salih Özbaran), Boyut Yayıncılık, İstanbul 2009, s.175.

<sup>496</sup> Mehmet Zeki Pakalın, “Baştarda mad.”, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1983, s.169.

<sup>497</sup> Süleyman Nutkî, **Kamûs-i Bahrî (Deniz Sözlüğü)**, (haz. Mustafa Pultar), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011, s.29.

<sup>498</sup> Henry&Renée Kahane-Andreas Tietze, **The Lingua Franca İn The Levant, -Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin-**, University of Illinois Press, Urbana 1958, s.100-102.

deniz komutanlarının kullandığı savaş gemisidir. Başarda kelimesi, Osmanlı kaynaklarında bastarda ve baçarda şeklinde de yazılmıştı. Osmanlı donanmasında başardanın ilk defa ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber, Kanunî Sultan Süleyman'ın Rodos kuşatmasına (1522) 35 başardanın katıldığı tespit edilmektedir ki bunlar arasında Paşa başardası da bulunmaktadır.”<sup>499</sup> Başardalar büyüklüklerine göre “orta başarda, paşa başardası ve başarda-i hümayun (hünkâr başardası)” olmak üzere sınıflandırılırlar.<sup>500</sup>

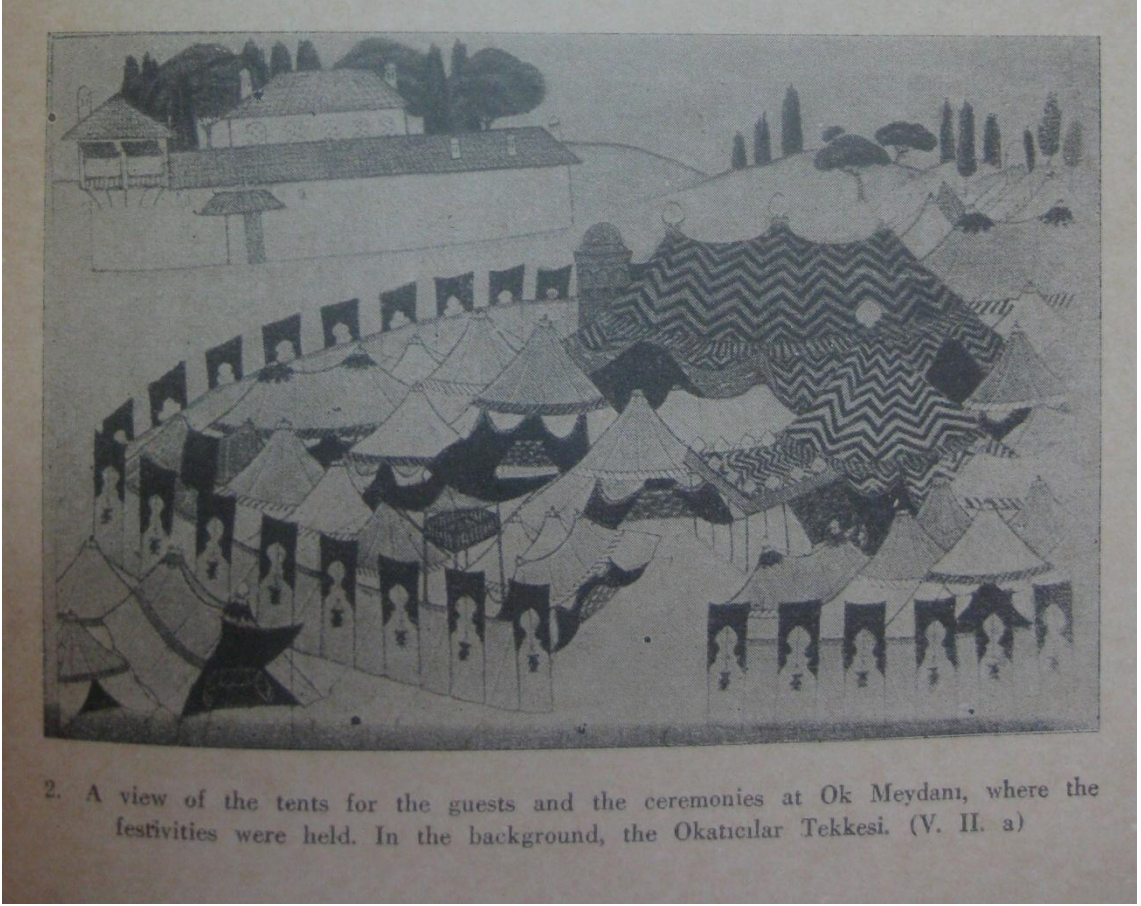
---

<sup>499</sup> İdris Bostan, “Gemi Yapımcılığı ve Osmanlı Donanmasında Gemiler”, **Başlangıçtan XVII. Yüzyılın Sonuna Kadar Türk Denizcilik Tarihi 1**, (editörler: İdris Bostan-Salih Özbaran), Boyut Yayıncılık, İstanbul 2009, s.327.

<sup>500</sup> bk. İdris Bostan, **agm.**, s.328.

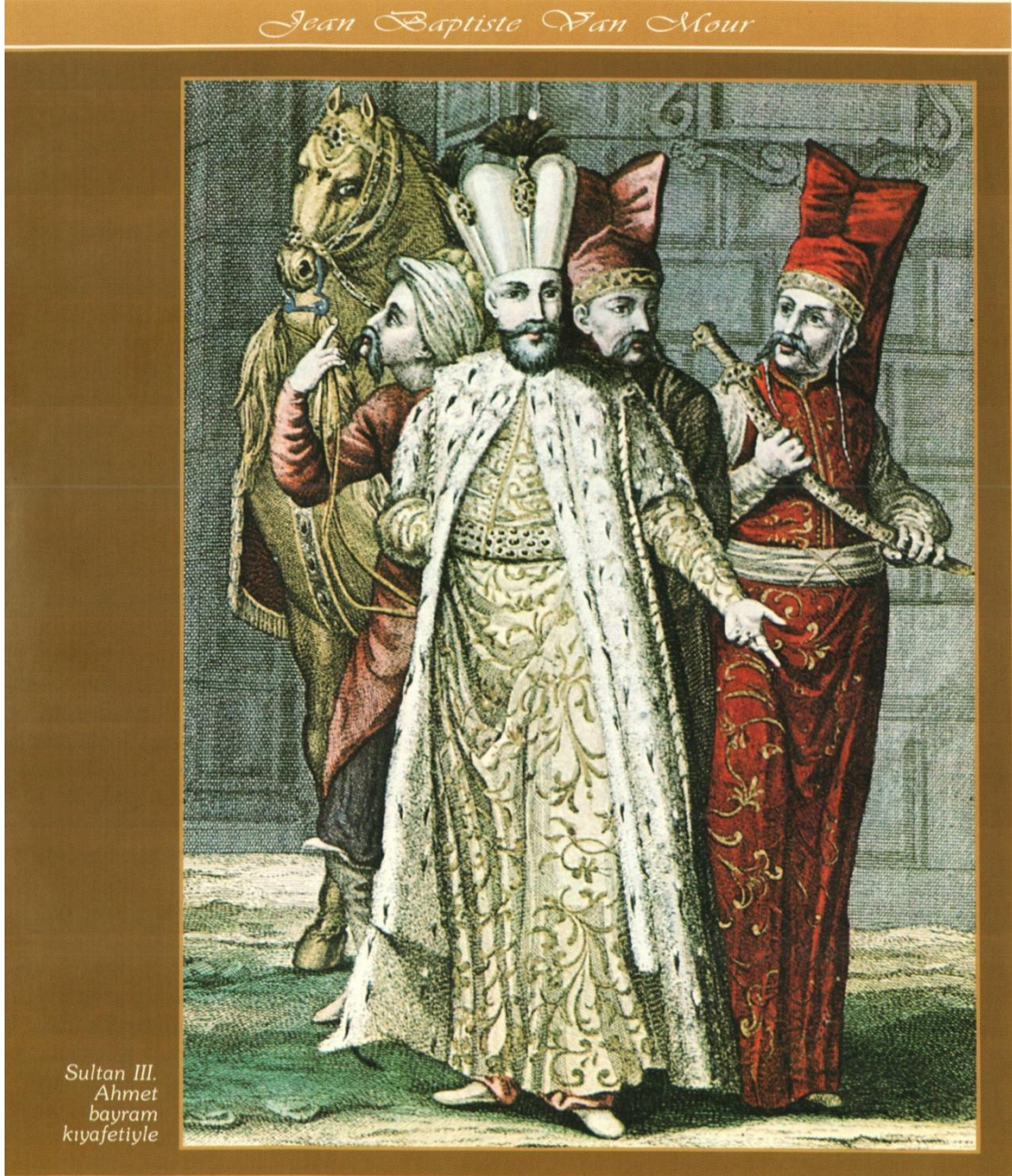


## EK 9



Süheyl Ünver, **Levnî**, Maarif Basımevi, İstanbul 1957.

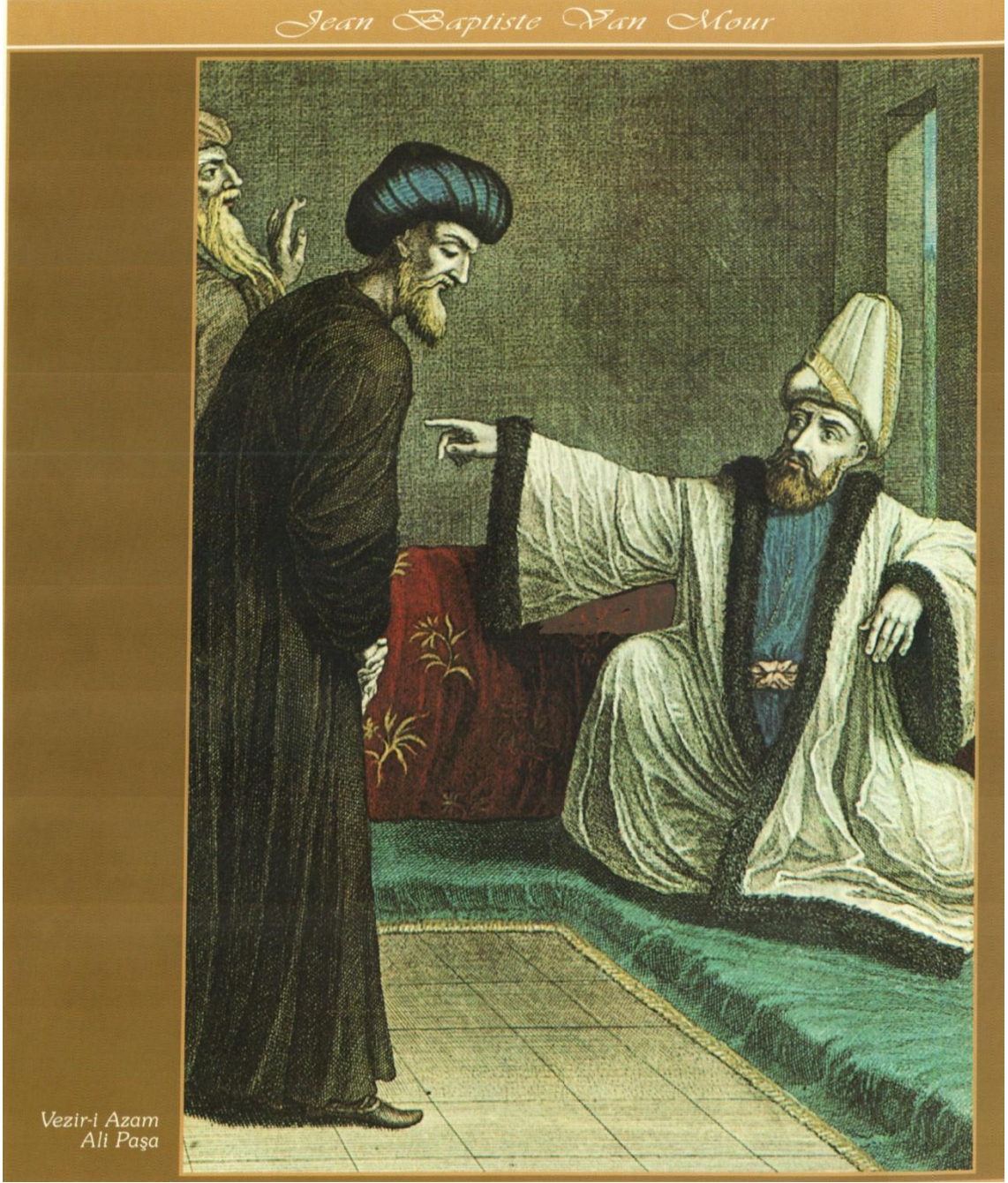
## EK 10



Osman Öndeş-Erol Makzume, **Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000, s.81.



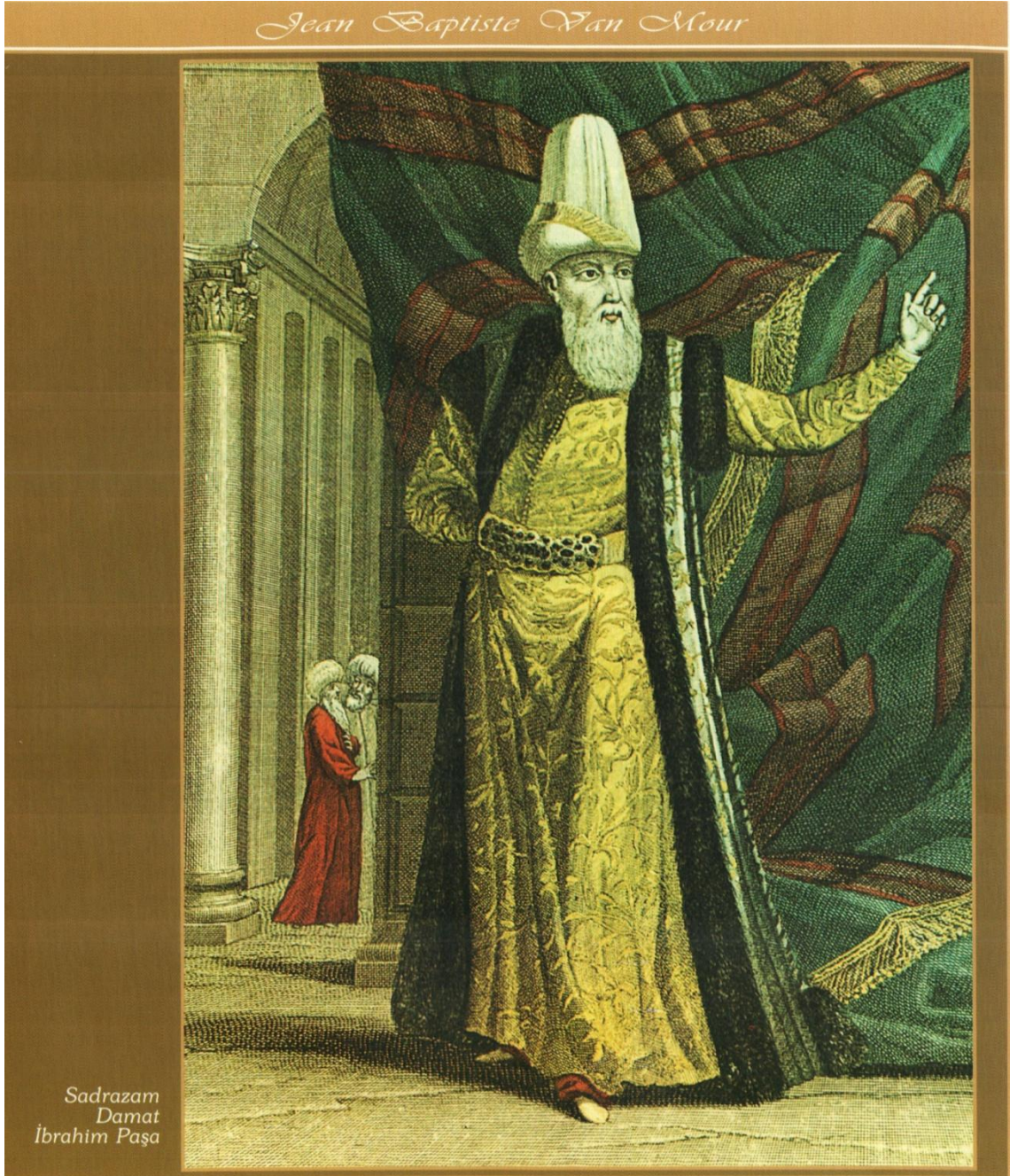
## EK 11



Osman Öndeş-Erol Makzume, **Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000, s.67.



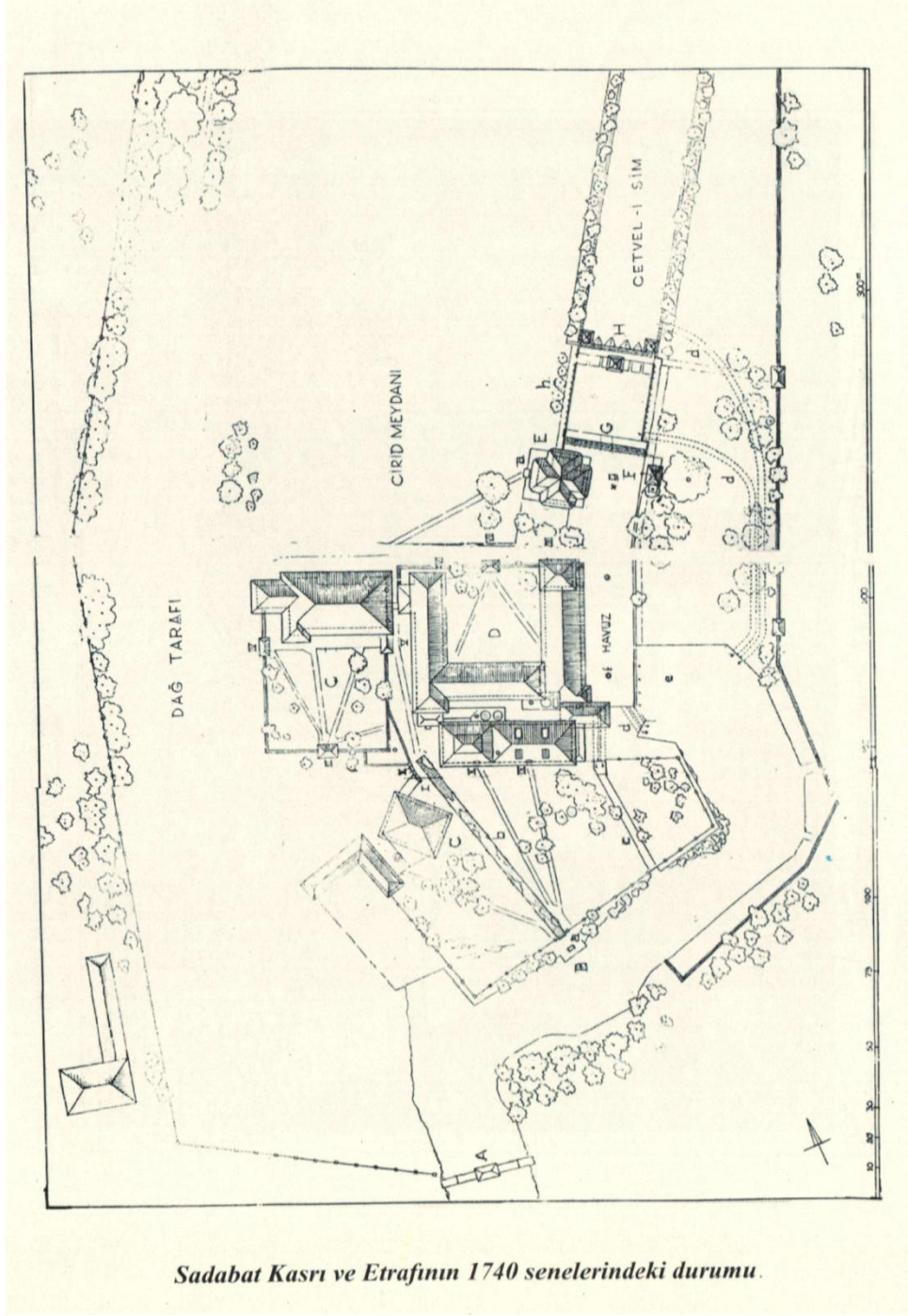
## EK 12



Osman Öndeş-Erol Makzume, **Lale Devri Ressamı Jean Baptiste Van Mour**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul 2000, s.21.

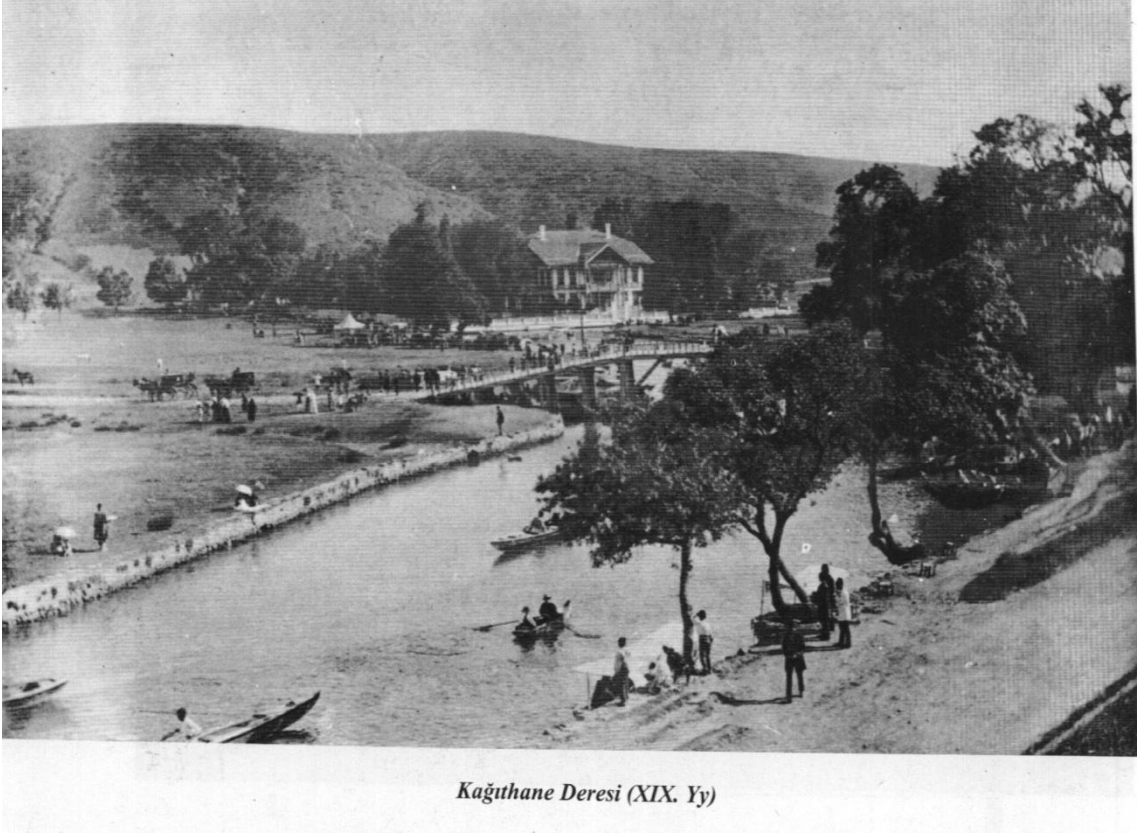


## EK 13



Orhan Erdenen, **Lâle Devri ve Yansımaları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 2003, s.171.

## EK 14



*Kağıthane Deresi (XIX. Yy)*

Orhan Erdenen, **Lâle Devri ve Yansımaları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 2003, s.168.

## ÖZ GEÇMİŞ

1983 yılında Elazığ'da doğdum. İlk, orta ve lise öğrenimimi aynı ilde tamamladıktan sonra 2001 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandım. Mezuniyet tezimi Prof. Dr. Cem DİLÇİN'in danışmanlığında tamamlayarak 2005 yılında Ankara Üniversitesi DTCF'den mezun oldum.

2006 yılında Fırat Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı ana bilim dalında, Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK'ün danışmanlığında başladığım "*Klâsik Türk Şiirinde Gül Redifli Kasideler*" adlı tez çalışmamı 2008 yılında tamamladım. 22.10.2007 tarihinde Adıyaman Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı ana bilim dalında araştırma görevlisi olarak göreve başladım. 2008 yılında Fırat Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı ana bilim dalı doktora programını kazandım. 23.12.2009 tarihinde Aksaray Üniversitesi Eski Türk Edebiyatı ana bilim dalına araştırma görevlisi olarak atandım. Hâlen bu üniversitedeki görevim devam etmektedir.