

TÜRK DİLİ

Aylık Dil Dergisi

Yıl: 36 Cilt: LII Sayı: 415, 416, 417 Temmuz, Ağustos, Eylül 1986

DİVAN ŞİİRİ

Prof. Dr. MEHMED ÇAVUŞOĞLU

Divan şiiri -yahut nesri de içine alan yaygın söyleyişle divan edebiyatı- sözünün ilk defa kim tarafından söylendiği henüz belli değildir. Ünlü altı cilt *Osmanlı Şiiri Tarihi*'ni (A History of Ottoman Poetry) yazan Gibb, eserini hazırlarken edebiyatımızın Servet-i Fünûn dönemi öncesi yazarlarının bir kısmından dolayı olarak, bir kısmından da doğrudan yararlanmıştı. Bununla beraber, ilk cildi 1900 yılında, yazarının sağlığında basılan bu dikkate değer eserde de divan şiiri (veya edebiyatı) sözü yok. Gibb'in söz konusu kitabın adını *Divan Şiiri Tarihi* değil, *Osmanlı Şiiri Tarihi* koyduğuna da bakılınca divan şiiri sözünün 1900 yılından sonra ortaya çıktığı anlaşılıyor. Çünkü bu tarihten önce ve sonraki bir kaç sene içinde yazılan edebiyatla ilgili kitaplarda *Osmanlı şiiri* (veya edebiyatı) ismine rastlanır. Cumhuriyet dönemi edebiyatçıları arasında *divan edebiyatı* isminin içerdiği anlam *İslâmî Türk edebiyatı*, *yüksek zümre edebiyatı*, *klasik edebiyat* gibi isimlerle de ifade olunmuştur. Fakat bu gün divan edebiyatı ismi diğerlerini unutturmuş görünmektedir. Diğer taraftan, üniversitelerimizde İslâm öncesi Türk edebiyatıyla İslâm kültürü içinde oluşan edebiyatımız -batı kültürü etkisinde gelişen yeni Türk edebiyatı dediğimiz edebiyatla *halk edebiyatı* kavramının dışında tutularak- eski Türk edebiyatı adı altında okutuluyor. Bu çerçevedeki divan edebiyatı kavramı Arap ve Fars -özellikle Fars- edebiyatlarının geniş anlamıyla *estetik* kaideleri üzerine

2 *Divan Şiiri*

kurulmuş edebiyatı içine almaktadır. Fakat günümüzün aydınları divan edebiyatı deyince sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde oluşunu kastediyorlar. Bu düşünce elbette yanlıştır. Çünkü edebiyat bir dil olayıdır. XV. yüzyılın ikinci yarısında, şive özelliklerindeki ayrıntılar bir yana bırakıldığında, Çağatay Türkçesinin büyük şairi Ali Şir Nevâî ile Osmanlı Türkçesinin Ahmed Paşa'sı ve Necatî Bey'i arasında şiirlerinin estetik yapısı bakımından hiç fark yoktur. O halde divan şiiri denilince Hârezm, Hakanî, Çağatay, Azerî ve nihayet Osmanlı (daha isabetli bir deyişle Anadolu) şivelerinde yukarıda sözünü ettiğim estetik kaideler uyarınca yazılmış şiir anlaşılmalıdır.

Divan şiirinin estetik kaidelerini tanımadan önce "şiir" kavramının divan şairleri ağızında neleri içerdiğini bilmek gerek. Çünkü bu şiirin oluşturduğu edebiyatın "beyit edebiyatı" olduğu, bir anlam bütünlüğünden yoksun idiği söyleniyor. Söylenenlere açıklık kazandırmak için divan şairinin şiir kelimesinden ne gibi bir anlam çıkardığının bilinmesi lâzımdır. Bunu sağlamaya çalışırken, Arap ve İran belâgatçilerinden yararlandıklarını, hattâ onların sözlerini tercüme ettiklerini bilerek, Osmanlı-Türk belâgatçilerinin, şairlerinin görüş ve düşüncelerini içeren eserlere bakmak gerekir. Bunlar birçok eksikliklerine rağmen bizdeki derli toplu ilk belâgat kitabı *Bahrü'l-Maârif*'in yazarı XVI. yüzyılda yaşamış bilgin ve orta halli şair Mustafa Surûrî'den XIX. yüzyılın sonundaki *Belâgat-i Osmâniyye* yazarı Cevdet Paşa'ya kadar divan şiiri konusunda yazmış olanların eserleridir.

Şiir kelimesinin sözlük anlamı hususunda çok değişik görüşler vardır. Bu kelime aslında Arapça olduğu için, görüşler ve yorumlar da Araplar ve Arap diliyle uğraşan eski dil bilimcileri tarafından ileri sürülmüştür. Bunlara göre "şiir" kelimesi "şuûr" ile aynı köktendir, "bilmek ve bir mânâyı kavramak" anlamındadır; hiç düşünmeden, önce kurup kararlaştırmadan söylenen sözdür; Yemen'den Eş'âr b. Sebâ adlı biri konuşurken dâimi vezinli ve kafiyeli sözler söylediği için o tür sözlerle eş'âr denilmiştir. Şiir kelimesinin ortaya çıkışı konusunda bunlara benzer pek çok söylenti var. Bazıları ilerdeki sayfalarda yer geldikçe söz konusu edilecektir. Anlam konusundaki farklılıklara rağmen herkesin katıldığı görüş, şiirin en küçük biriminin kafiyeli ve vezinli iki mısradan ibaret olmasıdır. Buna beyt (Türkçedeki söylenişiyile "beyit") denilir. Beyt ise ev demektir. Bir evin o adı alması için nasıl içinde insan olması gerekiyorsa, beytin içinde de mânâ bulunmalıdır. Mısra kelimesinin sözlükteki anlamı "kapı" dır; her evin kapısı -her halde o zamana göre- iki kanatlı olur. Kapı kanatları nasıl ayrı ayrı birimlerse, mısraların da ayrı ayrı kurulması mümkündür. Ve bir evin yapımı kapısı takıldıktan sonra bitirildiği gibi, iki mısra tamamlandıktan sonra beyit bitirilmiş olur. Bu tanıma bize beytin bir cümle -bir bakıma en azından iki cümlecikten oluşan bir cümle- olduğunu, bir anlamı içerdiğini bildiriyor. Fakat bu kadarı yeterli değil elbette. Diğer taraftan anlamın kavranabilir olması, beytin kelimelerinin birbiriyle uygun olması, fazla kelime bulunmaması, bulunanların da pek az kimse tarafından anlaşılır garip kelimeler olmaması, gereksiz

kelimelere beyitte yer verilmemesi, hele bu kelimelerin sadece belli bir bölge veya şehir halkı tarafından kullanılan az bilinir kelimeler olmaması, ayrıca söylenmesi kolay, kulağa ve ruha hoş gelenlerin seçilmesi gerek. Ve nihayet, en önemlisi, beyit nesre çevrildikçe bir usta nesir yazarı tarafından yazılmış gibi akıcı olmalıdır. Bu sözler dilin “insanlar arasında anlaşma aracıdır” tarifine divan şiiri nazariyecilerinin taassup denilmeye lâyık bir ısrarla bağlandıklarını gösteriyor. Bununla beraber *muhammes*, *müseddes*, *muşşer* gibi beş mısralı, altı mısralı, on mısralı kıtalardan oluşan ve her mısraı biri biri ile kafiyeli olan şiirlerde bazen bütün kıta bir bütünlük arz eder. Bir şiir biçimi olan *rûbâi*’lerde çok defa durum böyledir. Fakat divan edebiyatında şiir denilince akla gazel geldiği, şairler gazel söylemekteki hünerleriyle değer kazandıkları için yukarıdaki “şiirin en küçük birimi beyittir” tarifi umumiyetle gazel ve aynı nazım biçimi olan kasideler için söz konusudur. Divanlarda, birbiri ile anlam bakımından alâkaları hemen hemen bulunmayan beyitlerden oluşan gazeller çoğunlukta olsa da yekâvaz ve yekâheng denilen, bütünüyle bir konuyu işleyen gazeller de az değildir. Birçok gazelde beyitler birbirini neyzen bakışı ile süzer gibi görünüyorsa da, şiirde aynı temin işlendiği veya her beytin aynı konuyu çağrıştırdıkları dikkat edildikte fark olunur. Redifli şiirlerde söz konusu durum daha yoğun bir görünüştedir.

Divan şiirinde her beyitte-veya şiirde bir mânâ bulunması gerekiyordu. Ve divan şairleri de *bıkr-i mânâ* ve diğer bir deyişle söylenmemiş bir anlam, bir nükteli söz bulmayı, daha doğrusu var etmeyi amaç edinirlerdi. Bu amaca erişmek için kıvrak bir zekâ sahibi olmak, dili incelikleriyle bilmek ve nihayet mutlaka pek çok şiiri ezberde bulundurmamak lâzımdır. Sonuncu şart şunun için önemliydi; hâfızasında pek çok şiir bulunduran ve çok şiir okumuş olan bir şair başkalarının birikimlerinden, tecrübelerinden yararlanabilirdi. Aşağıda ideal şairden ve şairlerin sınıflandırılmasından söz ederken de belirtileceği gibi, *bıkr-i mazmûn* bulmak öyle pek kolay değildi. Bunu başarmak için dili yoğurma işini, edebî sanatlar denilen bir sürü hüneri bilmek gerekiyordu.

Belâgatçiler mânâyı bir dilbere, edebî sanatları da onun giyinip kuşandıklarına, takındıklarına ve süründüklerine benzetmişlerdir. Tabiattaki varlıklar ve olaylar kendi durumları içinde ne kadar mükemmel, ne kadar hoş gidici olurlarsa olsunlar, onları salt göründükleri halleriyle konu edinmek, bir güzeli sadece örtünmesi gereken yerlerini örterek ortaya getirmek gibi görülüyordu. Her zaman gözümüzün önünde duran, her gün bizim veya çevremizdekilerin başından geçen şeylerin tekrar edilmesi ne kadar sıkıcı, ne kadar heyecansızdır! O halde ne olmalıdır; ya her şey istediğimiz biçimde yeniden kurulmalı, yapılmalı veya beğeneceğimiz, haz duyacağımız bir kılığa sokulmalıdır. Sanat söz konusu olunca *ibdâ'* (yaratma) dediğimiz işte bu eylemdir. Zaten iki dünya var; biri içinde yaşadığımız, tabiat dediğimiz dünya, diğeri sanatın dünyası. Her iki dünyanın da kendine göre kanunları var; sanatın dünyası sanat kanunları ile, içinde yaşadığımız dünya fizik kanunları ile devam ediyor.

4 Divan Şiiri

Divan şairi iki hüneri yeni mazmûn bulmakta, mânâ yaratmakta çok kullanmıştır: Hüsn-i ta'lîl ve teşbih. Aslında hüsn-i ta'lîl bir tür teşbih hüneridir, fakat gördükleri iş bakımından karşılaştırıldıkta teşbihe hiç benzemez. Hüsn-i ta'lîl bir durumu, bir oluşu, bir varlığı herkesçe bilinenden başka bir biçimde oluşturmak, açıklamak ve anlamlandırmaktır. Bunu yapmak için, söz konusu unsur çok defa değiştirilir; canlıyla cansız kılınır veya aksi yapılır. Divan şairlerinin mânâ üretmekte, yani yeni mazmûn bulmakta kullandığı sanat budur. Teşbih ise bir durumu, bir oluşu, bir varlığı mükemmel, daha güzel bir duruma, bir oluşa, bir varlığa benzetmektir. Fakat burada benzetme yönü, benzeyenle benzetilen arasında ortak yanlar çok önemliydi. Şairin görevi bu ortaklıkları belli kuralların dışına çıkmadan bulmak, sağlamak ve okuyucuyu benzerlikteki tutarlılığa inandırmaktı. Teşbihin en ileri derecesi *istiâre* denilen hünerdir ki eşyanın ve olayın adını değiştirmek ve onu daha mükemmel, daha güzel, daha heyecan verici benzerinin adıyla anmaktır. Benzetilenler, daha açık bir ifade ile, neyin neye benzetileceği iyice belli idi. Çünkü şiirin malzemesi yüzyıllar boyunca oluşmuştu, oluşmaktaydı. Hatta acemi şairler güçlük çekmesin diye *istiâre*, *mecâz* ve teşbih lügatleri, isim listeleri hazırlanmıştı. Divan şiiri tenkit edilirken aynı şeylerin tekrar edildiği, teşbihlerin ve *mecâz*ların alâkalarının hiç değişmediği söylenir ki, esas itibarıyla doğrudur. Fakat unutulmamalıdır; benzetme münasebeti, *vech-i şebeh* önemliydi. Yeni bulunmuş, hiç değilse pek az kullanılmış bir *vech-i şebeh* şiiri kurtarıyordu. Yukarıda da söylediğim gibi, asıl yenilik kimsenin zihnine, hayaline uğramamış bir anlam bulmakta idi ki, bu da hüsn-i ta'lîl sanatıyla sağlanıyordu. Diğer taraftan *tenâsüb*, *tevriye*, *telmih* gibi sanatlarla çağrışımlar yapılarak anlam zenginleştiriliyordu. Böylece bir kelime veya deyim, şairin dile vukufu oranında artan anlamlar yükleniyordu.

Söz manzum ve mensur olmak üzere iki şekilde söylenebilir. Mensur sözde kelime ve deyimlerin sıralanışını salt mantık belirlediği halde nazımda vezne uymak mecburiyeti vardır. Vezne göre sıralanan kelimeler hem bir anlam oluşturmaları, hem de tabii söylenişini kaybetmemelidir. Hecelerin imale denilen, gereğinden uzun telâffuzu veya zihaf denilen aksi, kısa telâffuzu gibi dilin alışılmış güzelliğini, kulağa hoş gelirliliğini bozan tasarruflardan kaçınmak gerekiyordu. Açıklık ve kapalılıklarına, uzunluk ve kısalıklarına göre, yani belli bir vezne göre dizilmeleri ve kafiyeler dış ahengi sağlıyordu. Hangi hecelerin hangi durumlarda kafiye teşkil edeceklerinin kuralları tespit edilmişti. O sebeptendir ki bir şair kelime ve cümle bilgisiyle beraber aruz ve kafiye bilgisini de edinmeliydi. Sonra belâgat ve şiir sanatları bilgisi geliyordu. Bir şair şunları bilmeli ve uygulamalıydı:

Kelimelerin herkesçe bilinenlerini seçmeli, bunlardan hangilerinin şiir içinde kulağa ve zevke hoş geleceğini bilmeli ve bunları akıcı bir söyleyiş sağlayacak tarzda yerleştirmelidir.

Sözde üslûp ve edayı, bunu sağlayacak *ihâm*, *ta'rîz*, teşbih ve *istiâre* gibi söz sanatlarını bilmelidir.

Kendisinden önce yaşamış büyük şairlerin övünme ve alçak gönüllü davranma, şükür ve şikâyet, yerme ve övme, nefret etme ve beğenip sevme, savaş ve barış tabirleri; bahar, yaz, kış, yağmur, rüzgâr tarifleri; gece ve gündüz, gök ve yıldız tasvirleri; sevgililerin oturduğu yerin sıfatları gibi hususlardaki üslûp ve ifadelerine uymalıdır.

Sözü nazma çekerken, yani meramını anlatırken soğuk, tatsız mânâlardan, ilgisiz benzetmelerden, alışılmamış garip istiarelerden, bilinmeyen imâlardan ve îhamlardan, cinasları ve kafiyeleri tekrardan; noktalı ve noktasız harfli kelimeleri dizmek, kalb sanatı, bir konuyla ilgili bütün kelime ve tabirleri bir beyitte toplamak suretiyle yapılan tenasüb sanatı gibi tekellûf ve matbû diye adlandırılan sanat gösterilerinden kaçınmalıdır.

Beytin iki mısraı arasında bir tenasüb, kelime ve kavramlar arasında anlam bakımından uyumluluk olmalıdır.

Esasta konu ve mânâ hırsızlıkları ayıplandığı halde, şair birisinden bir deyim, bir tabir alacaksa onu başka bir mânâda kullanmalıdır; veya birisi bir güzel mânâyı kelimelerin telâffuzlarını bozarak akıcı olmayan bir vezinle söylemişse, onu kulağa ve zevke hoş gelen ibarelerle ve akıcı bir vezinle ifade etmelidir. Bu tür sirkatler (mânâ ve kavram çalmalar) hoş görülür.

Telmihlerle, îhamlarla anlamı zenginleştirebilmek için çok hikâye, lâtife ve ata sözü bilmelidir.

Geçmiş yıllarda yaşamış bilgelerin, şairlerin hayatları, meslekleri, düşünce ve duyguları hakkında bilgi edinmek için onların divanlarını sık sık okumalıdır. Böylece şiirle ilgili somut bilgileri en mükemmel örneklerden edinebilir.

Ve nihayet, ne kadar yetenekli olursa olsun, başlangıçta, yazdığı şiirleri, şiirden anlayan üslûp sahibi sanatkârlara okuyarak tashih ettirmeyi de ihmal etmemelidir.

Değişik kaynaklarda şair için konulmuş bunlara benzer kurallar var. Fakat söylenenler aşağı yukarı aynı şeylerdir. Çünkü bu kurallar divan şiirinin ortak değerleridir. Bizim dikkatimizi çeken özellik şairliğin de şiir gibi belirlenmiş kuralları olduğudur.

Bir elin beş parmağı bir değildir denilir. Hatta her birine ayrı ad konulmuştur. Bunun gibi, şairler de bir seviyede değildi; kendi aralarında muayyen niteliklere göre sınıflandırılırlardı. Zamanımızda bazı edebiyat tarihçilerinin nasıl bir ölçüt (kıstas) kullandıkları bilinmediği halde divan şairlerimizi büyük, küçük, orta veya birinci derece, ikinci derece gibi kavramlarla değerlendirdikleri görülmektedir. Okuyucuların daha iyi bir ölçüt edinmesi için XVI. yüzyılın bir şairler tezkiresi yazarının, değer hükümleri hem çağında, hem zamanında saygı görmüş ve kabul edilmiş bir büyük edebiyat tenkitçisinin, Kastamonulu Lâtîfi Efendi'nin sınıflandırmasını buraya aktarmak istiyorum. Lâtîfi Efendi'ye göre şairler gerçek şair ve hırsız (kelimenin Farsçasını kullanarak

düzd diyor) olmak üzere ikiye ayrılır. Gerçek şair ile aparıcı arasındaki belirgin özellik, birincisinin mânâyı kendisinin bulması, ikincisinin de başkalarından almasıdır. Bu hususa işaret ettikten sonra şimdi Lâtîfî Efendi'nin dediklerini bu günkü dilimizle özetleyelim.

Gerçek şair sınıfına girenlerden bir kısmı yaratma, icat etme gücü olan şairlerdir. Bunlar kendi zihin ve düşünme gücüyle orijinal hayal, yeni mânâ bulmak yeteneğine sahiptirler. Fakat böyleleri gerçek Seyyîd, yani Peygamber soyundan gelmiş kişi gibidirler, pek az bulunurlar. Kalanı da kendilerinde sadece vezinli söz söyleme yeteneği olanlardır. Bunlar buldukları her sözü, her mânâyı vezinli ve kafiyeli olarak ifade ederler; bu suretle kendilerini şair zannedip gerçek şairler arasında sayarlar. Şiirden anlayanlar böylelerine pek değer vermezler. Şiir yazma yeteneği insanların çoğuna verilmiştir, fakat yeni bir anlam vücuda getirmek ve söze can vermek herkeste bulunur bir özellik değildir. Nitekim madenlerin her türlü toprakta bulunur, ama her toprakta altın ve gümüş, her ülkede inci ve kıymetli taş bulunmaz; her geyiğin göbeğinden misk elde edilmez.

Hırsız diye adlandırdığı şairler de birkaç bölüktür. Bir bölüğü, manzum söz söylemek kudretinden yoksun olduğu için, ya bir şairin mahlasını değiştirir veya içinden birkaç beytini alır. Şiirden anlayanlar ve zevk sahipleri nazarında bu en ağır suç, en kötü kabahattir. Yaptığının eninde sonunda hırsızlık eseri olduğu bilinir veya bir gün bir kimsenin şiir defterinde veya divanında aslı bulunur. Bir bölüğü de ancak vezinli söz söyleyebilir, fakat yetenek yoksunluğundan dolayı hayal ve mânâ bulamaz. Anlayışı kıt, şair yaradılışı kısır olduğu için bir sanat oluşturmakta yaratıcı olamaz. Netice itibarıyla, geçmiş zamanlarda yaşamış şairlerin mânâlarını alır, hırsızlığa alışır, söylenmiş şeyleri başkaları tarafından çiyenmiş sakız gibi geveler durur. Bir bölüğü ise başkalarının şiirlerinin sözlerini değiştirir, mânâlarını değişik bir ifade kalıbına koyar. Fakat sanat, hayal aynı kalır, mazmun değişmez. Böyle şairlere söz hırsızı, taklitçi derler. Bir bölüğü de başka dilden bir şairin şiirlerinden tercüme ve tıraş ederek, yahut onlardaki bir mânâyı görüp daha iyi bir şekilde tazmin veya iktibâs ederek alır. Bazılarınca bu tür aparmalar hoş karşılanabilir. Aparan şair kendinden bir şeyler kattığı için diğerlerine oranla kabule lâyıktır. Ve nihayet bir bölüğü de usta bir şairin nazmındaki mânâyı görür, onu ince bir nükte için malzeme olarak kullanır; o mânâdan bir başka mânâ oluşturur, o sanattan bir başka sanata geçer. Bu tür şairler yaratıcı şair gibi telâkki olunur ve diğer aparıcılardan ayrı tutulur.

Yukarıda, divan şairi ve şiirinin estetik yapısı hakkında bir fikir vermeye çalıştım. Tek cümle ile ifade etmek gerekirse, şiirde asıl olan önce mânâyı bulmak sonra onu teşbih, istiâre, tezâd gibi sanatlarla bezemek ve nihayet tevriye, îham, istiâre, telmih sanatları ile çağrışımlar yapıp zenginleştirmektir. Dikkat edilirse bu tür şiirde kullanılan madde geniş anlamıyla tabiattır. Halbuki ideal bir dünyayı düşleyen, içinde yaşadıkları fizik âlemin bütün kavramlarını kendi düşünceleri ve duyguları doğrultusunda yeniden mânâlandırılan, kısacası yeni bir

dil yaratan mutasavvıf şairlerin tavırlarını anlamak için, onların dilindeki şiir ve şair kavramını da bilmek lâzımdır. Bu şairlere göre söz, yaratıkların yaratıcıyı anma ve O'na şükretme aracıdır. Kutsaldır söz; çünkü İmâm-ı Âzâm Ebû Hanîfe'ye göre Tanrı'nın sıfatlarından biri de Kelâm (söz)'dir. Tanrı "ol" emriyle, yani söz ile yaratmıştır. Dolayısıyla varlık meyvesinin ağacı sözdür. Bilgi ve görgü ağacının meyvesi de sözdür; çünkü insan bildiklerini ve gördüklerini sözle anlatır. Yaratılışın tarihini oluşturan olaylar inci taneleri, o taneleri birbirine bağlayan da sözdür. Tanrı elçileri sözle gönderilmişlerdir; Tanrı'nın onlara bildirdikleri ise vahy denilen söz zarfı içine konulmuştur. Kısacası insanı diğer yaratıklardan ayıran sözdür; insan sözle diğer yaratıklara üstün olur; diğer taraftan yine sözüyle hayvandan aşağı olabilir. Şairlerse kalpleri Tanrı'nın hazineleri olan kişilerdir. Onun için Tanrı'nın gönderdiği ilham rüzgârıyla kalplerinin denizleri dalgalanır ve mânâ incileri kenara gelir. Bu mânâ incilerinin süslediği söz gelinleri ile herkesin kalbini büyülerler. Gerçek şair âlemdeki birçok sırrı, gizli hakikatleri açıklar, sebeplerini bildirir. Mesneviler yazarak ermişlerin vardıkları makamları tanıtır, Tanrı'dan gafil olanları uyarır. Güzellik, aşk gibi kavramları açıklar, aralarındaki bağları gösterir. Bunlardan hareketle güzellerin âşıklara cilvesini anlatır; aşk ateşiyle tutuşmuş olanların yakınmalarını, çığlıklarını bir destan yapar. Bu şairlerin tasvir ettikleri güzellik yüz, göz, ben, kaş, endam tasviri gibi görünür, fakat hakikati araştırılınca adı geçen güzellik unsurlarını yaratan yüce Tanrı'ya şükürdür. Güzellik denilen maddî olgular gerçekte iç bilgisine sahip kişiyle, yani ârif ile Tanrı arasında bir suret, bir perdedir. Kalıba, şekle değil, mânâya bakanlar her güzelin güzelliğinde mutlak güzel olan Tanrı'nın güzelliğinin sırlarını görürler; resimde ressamı, varlıkta var edeni temaşa ederler. Dolayısıyla şairler en büyük yaratıcıyı, yaratıcılığının öncesi ve sonrası olmayanı ve insanı en güzel şekilde yaratmış olanı anlatırlar, yaratıcılığının sırlarını açıklarlar. Bu durum şunu andırır; bir kimse çok güzel bir bina, bir cami yapsa, o camiye seyredenler hayranlıklarını bildiren sözler söyleseler, söylenenler binaya değil, yapana aittir. Eğer bir şair şiirinde def, ney, şarap, sevgili gibi mecazlı kavramları kullansa, bunları halk arasında kullanılan anlamlarına bakarak şarap, çalgı, kaş, göz sanmamak lâzımdır; çünkü tasavvuf dilinde her sözün ayrı bir anlamı, her ismin başka bir yeri vardır; her sözün farklı bir yorumu, her yorumun farklı bir ifade biçimi vardır. Söz gelişi, sevgili (mahbûb), sultan gibi kelimelerle kastolunan Tanrı'dır, şarap kelimesiyle de Tanrı aşkı... Tasavvuf düşüncesini benimsemiş olan şairler divan şiirinin bilinen üç bin dolayındaki temsilcisi yanında azınlıktadırlar. Fakat onların kullandıkları mecazlı kelimeler ve deyimler diğer şairlerin hemen hepsi tarafından kullanılmıştır. Edebiyatın "edeb" kelimesiyle ilgisi bulunduğu inananlar şarab, mahbûb gibi kelimeleri ve bu kelimelerle ilgili kavramları, tasavvufî mânâlarını çağrıştıracak tarzda kullanmaya dikkat etmişler, her zaman yoruma müsait bir taraf bırakmışlardır. Bununla beraber o kavramları ve kelimeleri çok defa gerçek anlamlarında kullanan şairler de az değildir.

Divan şiirinin estetik kurallarını, belâgatçilerin, yani şiirin estetik durumunu tespit edenlerin, şiir ve şair kavramları üzerinde öne sürdükleri görüşlerini, ayrıntılara girmeden mümkün olduğu kadar kaçınarak aktarmaya çalıştım. Bu açıdan bakılınca divan şiirinin yazılmasının ve anlaşılmasının hususi bir tahsil ve geniş bir kültür edinmeyi gerektirdiği görülüyor. Halbuki Osmanlı devletinde geniş halk kitlesi bu imkândan mahrumdu. Dolayısıyla nüfusa oranla azınlığı teşkil eden bir aydın kesimi oluşmuştu. Aydınlarla halk arasındaki kültür alış veriş o dönemin eğitim ünitelerinden ikisi ve başlıcası olan cami ve tekkeden sözlü anlatım vasıtasıyla sağlanıyordu. Batıda bu akımı kolaylaştıran matbaa gibi bir araç ülkede kullanılmadığı sürece Osmanlı toplumundaki bu kültür farklılığı devam etti. Aydınlar daha zengin bir kültür, daha derin bir eğitim gerektiren üslûpları denerken, halk kendi basit günlük dili ile konuşup yazdı. Bununla beraber, XVIII. ve XIX. yüzyıllardan günümüze kalan cönklerde, okuma yazma bilen halk kesiminden kişilerin derledikleri defterlerde, özellikle XVI. yüzyılın Bâkî, Fuzulî, Yahyâ Bey, Hayretî gibi ünlü divan şairlerinin şiirlerine rastlamamız, divan şiirinin sadece yüksek aydın kesiminde okunmakla kalmadığını ispat ediyor. Özellikle tasavvuf düşüncesini işleyen şiirlere bu defterlerde daha çok rastlanır. Bu durum tarikatların söz konusu kültür bağlantısını sağlamakta oynadığı rolün ne kadar önemli olduğunu gösterir. Diğer taraftan, divan edebiyatı çerçevesinde oluşan yazı dili ile büyük halk kesiminin, hatta bizzat aydının konuşma dili arasında önemli bir farklılık vardı. Bilindiği gibi, yazı dili ile konuşma dili arasında her zaman fark olmuştur. Bu fark ihtiyaçların ve tarihin doğurduğu şartlara göre çağdan çağa değişir. Söz konusu değişiklik bu iki dilin bazen birbirine yaklaşması, bazen birbirinden uzaklaşması şekillerinde kendini gösterir. Divan edebiyatında, XV. yüzyılın sonuna kadar yazı dilinde, inşâ üslubu denilen ve daha çok resmî yazışmalarda kullanılan yazı dili dışındaki eserlerde, konuşma diline yakınlık görüldüğü halde şiir dilinde, başlangıçtan itibaren konuşma dilinden uzaklaşma vardır.

Halbuki XVI. yüzyılda, özellikle Kanunî devrinde, şiir ve nesir dilinin konuşma diline daha yakın olduğu dikkati çekmektedir. XVI. yüzyılın sonlarından başlayarak XIX. yüzyılın ilk yarısına -Tanzimat dönemine- kadar konuşma dilinden uzaklaşma özellikle inşâ dilinde son hadde varmıştır. Bu uzaklaşma yalnız cümle yapısında -syntax- değil, özellikle kullanılan kelimelerdedir. Bunu söylerken Veysi ve Nergisî gibi, belâgat kurallarını ve Arapça ile Farsçayı çok iyi bilen ve çok iyi eğitim görmüş bir azınlığın anlayabileceği dille ve sırf sanat göstermek gayesi güderek yazarların dilini kast etmiyorum. Onların o gayeyle yazılmış eserleri öteden beri divan edebiyatının dilinin anlaşılmağını tenkit edenler tarafından örnek olarak gösterilmiştir. Halbuki onların şiirlerinin dili çağdaşlarınınkinden daha ağır değildir. Veysi'nin *Hâbnâme*'sini okuyan, onun hüner göstermek için yazdığı eserlerindeki anlaşılması uzmanlık isteyen dilden ne kadar farklı, günlük konuşma diline ne kadar yakın bir dil kullandığını hemen görür. Zaten divan nesri başlangıçtan beri

iki gaye ile kaleme alınmıştı: Sanat göstermek için ve okuma yazma bilen geniş kitleye bir şey anlatmak için. O sebeptendir ki vakanüvislerin, yani sarayın resmî tarihçilerinin dili, oranı değişmekle beraber, her okuma yazma bilen tarafından kolaylıkla anlaşılmayacak garip kelimelerle dolu olduğu halde, diğer tarihçilerin dili daha sade idi. Nitekim Vakanüvis Cevdet Paşa ünlü *Tarih-i Cevdet*'inin ilk üç cildini bitirdiğinde zamanının aydınları arasında eserin dilinin nasıl karşılandığını *Tezâkir*'de şöyle anlatıyor:

“Encümen-i Dâniş'in kararı mücebince Tarih-i Cevdet bir tarz-ı tersil üzre kaba Türkçe yazıldı. Beyne'n-nâs pek çok intişâr ü iştihâr buldu ve eğerçi ibtidâ-yı emrde müseccâ ve sanâyi-i lafziyye ile murassa ibâreler merak eden udebâ-yı asr bu mesleği çendân beğenmediler ise de bu yola sülûk eden çoğaldı ve sonra böyle sâde ve herkesin bi's-sühûle anlayabileceği yolda gazeteler çıkarıldı. Binâen aleyh vâdi-i inşâda açmış olduğumuz çığır giderek şâhrâh oldu. (*Tezâkir*, Câvid Baysun bas., 40-Tetimme s. 72)

Dikkat edilirse Cevdet Paşa XIX. yüzyılın ikinci yarısında bile eski inşâ üslûbunun geçerli olduğunu, kendisinin bu üslûbu kırdığını, bir bakıma bu günkü yazı dilimizin başlangıcını kendisine borçlu olduğumuzu söylüyor. Kültür tarihimizin sayısız meseleleri arasında, yazı dilimizin sadeleşmesi de araştırmacıların dikkatini beklemektedir. Tarihinin dili konusunda Cevdet Paşa'ya yapılan itirazların mahiyeti ve onun söylediklerindeki gerçek payının tespiti her halde araştırılmaya değer. Muhakkak ki Osmanlı yazı dilinin konuşma diline nerede yaklaştığı, ondan nerede uzaklaştığı, vakanüvis tarihçilerin eserleri de dahil olmak üzere, mensur eserlerin içine serpiştirilmiş konuşma nakillerinden çıkarılabilir. Fakat söz konusu konuşmaları nakleden yazarların *seci*'li (iç kafiyeli) inşâ dilinin etkilerinden kurtulamadıkları da hatırdan uzak tutulmamalıdır.

Yazı dili ile konuşma dili arasındaki aykırılığın sadece cümle yapısında değil, özellikle kullanılan kelime ve deyimlerde görüldüğünü söyledim. Bundan kastım dilimizin geniş halk kitlesinin değil, sadece aydınların anlayabileceği Arapça ve Farsça kelime ve deyimlerle dolmuş olduğunu belirtmekti. Bu durumun oluşmasında çok çeşitli etkenler vardı. Aydınla halk arasında iletişimi sağlayan çok önemli matbaa etkeninin eksikliğini bir yana bırakarak, bir tanesinin üzerinde durmak istiyorum. Bu da Fars dilinin uzun zaman süren etkisidir. Fars dili imlâda ve cümle yapısında dahi etkisini göstermişti. Cevdet Paşa *Belâgat-i Osmâniyye* adlı eserinde, divan şiirinin cümle yapısında, cümle unsurlarının yer değiştirmelerinde Farsçanın oynadığı role sık sık temas eder. Fars dilinin, etkisinin köklerini tespit etmek, aşağıda divan şiirinin estetik gelişmesini açıklarken konunun anlaşılmasında kolaylık sağlayacaktır.

Sâmânoğulları, Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Selçukluların yıkıntısı üzerinde kurulmuş olan Atabeğler zamanında, doğuda, Türk şairleri eserlerini

Farsça yazmışlardı. Aralarında Hakânî, Nizâmî, Zahîr, Husrev, Sâib gibi dehâların bulunduğu yüzlerce Türk asıllı şair ve onların izinden giden diğerleri, İran edebiyatının zamanımızda en büyük şairi sayılan ve son yıllarda çoğunlukla ana dilinde, yani Türkçe yazan Şehriyâr'a kadar Farsçanın en güzel örneklerini vermişlerdir. Türkler, Hindistan ve İran gibi kendi dilleriyle konuşanların azınlıkta olduğu ülkelerde devlet kurduklarında Farsçayı edebiyat ve devlet dili olarak kullanmışlardı. Bu alışkanlık Türklerin çoğunlukta bulunduğu ülkelerde de bir süre devam etti. Nitekim XV. yüzyılın sonlarında merkezi Herat olan Türk devletinde Ali Şir Nevâyî bu durumdan acı acı ve öfkeyle şikâyet etmiş, Türk şairlerini kendi dillerinde yazmağa teşvik için, onları Türkçenin Farsçadan üstün olduğuna inandırmak gayesiyle *Muhakemetü'l-lugateyn* (İki dilin yargılanması) adlı eseri yazmıştı. Doğuda Timur İmparatorluğu'nun parçalanmasıyla ortaya çıkan devletlerde ve Anadolu Selçuklu devletinin yerinde kurulan beyliklerde halkın çoğunluğu Türk olduğundan, hükümdarlar ve beyler -özellikle Anadolu'dakiler- Türkçeden başka dilleri pek iyi bilmediklerinden, sanat ve bilim adamları için eserlerini Türkçe yazmak zarureti ortaya çıkmıştı. Bu hareket Arap ve Fars dillerinde yazılmış dinî ve ahlâkî her türlü öğretici eserlerin Türkçeye tercümesi şeklinde başlamıştır. Söz konusu tercüme faaliyeti hükümdarlar tarafından teşvik ediliyordu. Günümüzde yazarın ve eserin geniş okuyucu kitlesinde gördüğü rağbetin belirlediği telif ücreti, kısaca ifadesiyle hünerin maddî karşılığı, başta hükümdarlar olmak üzere devletin yüksek görevlileri tarafından sağlanıyordu. Şairler, yazarlar ve bilim adamları eserlerini söz konusu mevkilerde bulunan kişilere sunarak karşılığında câize adı verilen bir tür telif ücreti alırlardı. Bu telif ücretinin miktarı da kendisine eser sunulan kişinin bilgisine, kültürüne göre değişirdi. Doğunun medeniyet tarihine baktığımızda, kültürlü devlet adamlarının zamanlarında bilim ve sanat eserlerinin sayısında büyük artışlar görürüz. Sultanların ve devlet adamlarının çoğunun Farsçayı iyi bildiği, Gaznelilerin, Büyük Selçukluların ve Atabeğler'in çevrelerinde toplanmış olan şairler onlara sundukları kasideleri ve diğer aydınlara da hitap eden mesnevî, gazel, rübâî vb. türünden eserleri Farsça yazmışlardı. Geniş anlamıyla divan şiiri böylesi geleneği olan bir aydınlar edebiyatı -alışılmış bir deyimle saray edebiyatı- idi. Anadolu'da beylerin çevresinde toplanan şairler ve yazarlar Türkçe fakat aynı nazım şekilleri içinde, aynı estetik kaidelere bağlı olarak, yani saray edebiyatı geleneğiyle eserlerini veriyorlardı. Artık Osmanlı sarayları etrafında gelişecek olan saray edebiyatı geleneğinin doğuşu böyle olmuştur. Çoğunluğu her üç dilde -Arapça, Farsça, Türkçe- yazıp okuyabilen bu şairler zengin Fars dilinin kavramlarıyla düşünüp yazmağa alışmışlardı. Aşağı yukarı aynı eğitim basamaklarından çıktıkları ve benzer kültür ortamını oluşturdukları için kendilerine göre bir dil zevki oluşturmuşlardı. Dolayısıyla şiir ve nesirde Farsçanın ve Fars etkisiyle gelen Arapçanın kelime ve kavramları dile hâkimdi. Çünkü Nevâyî'nin yukarıda adı geçen eserinde belirttiği gibi, Türkçenin yapısı başka dillerden kelime almağa

uygundur. Bu gün de başka dillerden kelimelerin akınına ve içimizdeki heveslilerin acayip kelimeler uydurmalarına engel olunamayışta dilimizin yapısındaki esnekliğin rolü vardır. Aslında Fars dili de Türkçenin, Hintçenin ve özellikle Arapçanın etkisinde kalmıştır. Başlı başına Arapça, Fars dilinin zenginleşmesinde büyük etken olmuştur. İran edebiyatının en büyük şairi olarak kabul edilen Hâfız'ın divanındaki Arapça kelime ve deyimlerin sayısı XVI. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve hemen hemen hiç sistemli tahsil görmemiş olan Zâtî'nin şiirlerindeki Arapça ve Farsça kelime ve deyimlerden az değildir. Yeri gelmişken şu hususu da belirtmek gerekir ki, Fars dilinin ve edebiyatının bizimkine etkisi batı medeniyeti dairesine adım attığımız XIX. yüzyılda bile varlığını bir cazibe halinde muhafaza etmiştir. Divan edebiyatına dil ve estetik açısından ilk ciddi saldırıyı yapan Namık Kemal'de dahi bu etki en geniş boyutlarıyla görünür. Diğer taraftan geçen yüzyılın büyük şairi Yenişehirli Avni Bey'in bir Farsça divançesinin varlığını hatırlatmak söz konusu etkinin ne kadar köklü olduğunu belirtmeye yeterlidir sanırım.

Dilimizdeki Farsça etkisini sadece Türk şairlerinin çok eski zamanlardan beri Farsça düşünüp yazmış olmalarına bağlamak yanlış olur. Okullarda eğitim Türkçe yapıldığı halde, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Türk dili bir bilim dalı olarak okutulmuyordu; fakat Fars ve Arap gramerleri medresenin ders programlarında başlıca dil bilgisi konularıydı. Onun içindir ki divan şairlerimiz dilin kanunlarını, eğer denilebilirse, iç güdüleriyle keşfederek eserlerini yazıyorlardı. Doğru ve güzel yazmak hususunda, Arap ve Fars dillerini öğrenirken edindikleri belâgat ve fesâhat kaidelerinin bizim dilimize uyan taraflarını ölçüt olarak alıyorlardı. Kelime ve deyimlerin seçiminde dilin tabii ahengine en uygunların yanında herkesçe bilinenlerin, yani garip olmayanların tercihi estetik anlayışlarının gereği idi. Bu yüzdendir ki Anadolu ağzını Rûmî veya Türkî diye adlandırdıkları gibi, devletin doğu sınırının ötesindeki Türk şivelerinden İran hudutları içindeki Âzerî ağzını *tarz-ı acemâne* (İran üslubu), Çağatay ağzını da *Nevâyi* veya *Tatar lisanı* diye adlandırıyorlardı. Nitekim Osmanlı topraklarına gelmiş Âzerîlerin ve doğu Türklerinin kendi şiveleriyle yazdıkları eserleri, ne kadar derin mânâlar ifade ederse etsin, yadırgadıkları ve garip buldukları halde, Anadolu ağzıyla yazdıkları zaman beğenip takdirlerini belirtmekte kiskanç davranmıyorlardı. Beylikler devrinde oluşmaya başlayan, daha sonra Osmanlı Türkçesi adını alan Anadolu Türkçesi divan şairlerinin kalemlerinde yukarıda işaret ettiğim eğitim şartları içinde ifade ve âhenk özelliklerini kazanıyordu. XIII. yüzyılda *Hoca Dehhâni*'den XIX. yüzyılın sonunda *Yenişehirli Avni Bey*'e kadar altı yüz yıl süren bu oluşumda, diğer estetik unsurların yanında, özellikle aruz vezni etkili olmuştur.

Sultan Veled *İbtidânâme* adlı Farsça eserinin sonlarına doğru yetmiş beş beyitlik Türkçe kısmında, Tanrı'nın kudretinin yüceliğini anlatmak istediğini fakat Türk dilini bilmediği için o ululuğu ifade edemeyeceğini, Tatça, yani Horasan Farsçasıyla anlatacağını söyler. Türkçe şiirlerine baktığımızda Sultan

Veled'in Türkçe bilmediği iddiasının başka bir anlam içerdiğini görürüz. O, ifade etmek istediği derin düşünceleri nazım diliyle söylemek için Türkçenin yeterli olmadığını belirtmekteydi. Sultan Veled'in bu itirafı veya tespiti babası Mevlâna'nın *Mesnevi*'yi ve *Divan-ı Kebir*'indeki o coşkun şiirleri için Farsça yazdığını açıklamak hususunda bize yardımcı olmaktadır. Tasavvuf düşüncesinin oluşturduğu kavramları ifade eden kelimelerin Türkçesi yoktu veya henüz Türkçeye yerleşmemişlerdi. Bunun gerçekleşmesi için tercüme faaliyetinin yaygınlaşması, medreselerin kurulup ilim merkezlerinin oluşması lâzımdı. Yani Anadolu'da güçlü bir devletin ortaya çıkması, beyliklerin bu devletin sınırları içinde Osmanlı adı altında birleşmesi gerekiyordu. Diğer taraftan, aruz vezni, içinde uzun heceler bulunan Arapça ve Farsçaya ne kadar uygunsa, Türkçenin hecelemesine (telâffuzuna) o kadar yabancı idi. Tarihiçi Âli'nin dediği gibi, nazma çekilmesi kolay, fakat belâgatten yani âhenkten uzaktı. Aruzla Türkçe şiir yazmak, bir güzeli ödünç alınmış yamalı elbise ile giydirmek, fakat onu süsleyip bezememek gibiydi. Böyle bir manzum eser *Geyik Destanı* gibi ün salıp halk arasında çok okunsa bile şiir diye adlandırılmazdı. Çünkü, önce de söylediğim gibi, şiirde asıl olan mânâ, sonra yamasız bir elbise ve nihayet tevriye, istiâre, iham gibi bezeklerdir. Âli'nin yama diye adlandırdığı öyle sanıyorum ki, beyitte yerini yadığayan, hiçbir çağrışım uyandırmayan, yani anlama katkısı olmayan kelimelerle, vezne uydurmak için telâffuzunun tabiiliği bozulmuş, kulağa hoş gelmeyen ve dile takılan kelimelerdir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış şûara tezkirelerinde, özellikle Lâtîfi'nin, Âşık Çelebi'nin tezkirelerinde ve Âli'nin *Künhü'l-Ahbâr* adlı tarihinde her padişah devrinde yaşamış devlet adamlarına, bilim adamlarına, şeyhlere ve şairlere ayırdığı tabakat adlı bölümlerin şairlerden bahseden yerlerinde Fâtih, hattâ Bâyezid devri sonlarına kadar yaşamış olan şairler ifade kusurlarıyla ve sanattan yoksun olmakla tenkit edilmişlerdir. Şiiri çok iyi bilen Âli'nin XV. yüzyılın sonunda vefat etmiş olan Ahmed Paşa hakkındaki şu tespiti çok önemlidir:

"Husûsâ vasl u imâlede müstahsenât u selâseti muhill olan acîb ü garîb elfâzı işbâ ve imtidâdla imâleden halâs idemeyüp lisân-ı Türki ki hadd-i zâtında sakîl ve fesâhat u belâgati her cihette nâdir ü kalildür, dâyimâ zebân-ı farsideki güftâr-ı şehd-âsârla karışdurup ve ihyânen lisân-ı Arabîde olan ibârât-ı sükker-bârla alışdırup şîr ü sekkervâr imtizâc-ı pür-revâc-ı hikmet--disâr virüp edâ-yı belîğ ile söz nazm idememişdür."

Âli, önce Ahmed Paşa'nın hem alışılmamış kelimeler kullandığını, hem de ulama (vasl) ve imâle (uzatma) yapıldığı zaman sözün güzelliğini bozan o kelimeleri söz konusu kusurlardan kurtaramadığını söylüyor ve Türkçe hakkındaki düşüncelerini araya sıkıştırmakla, sözünü ettiği kelimelerin Türkçe olduğunu bildiriyor. Bundan anlaşılan, Ahmed Paşa'nın iki yüz yıllık bir tecrübeye, birikime rağmen hâlâ dile hâkim olamadığı, Türkçeyi aruz kalıbına

koymakta güçlük çektiğidir. Diğer taraftan, umumiyetle kulağa hoş gelmeyen (sakıl, yani kaba) ve akıcı olmayan Türkçenin bu eksikliğini gidermek için Arapçanın ve Farsçanın söylenmesi kolay, işitilmesi hoş kelimelerinin alınarak hem anlam hem de akıcılık bakımından mükemmel bir şekilde kaynaştırılmasını tavsiye ediyor. Sanıyorum ki Âli'nin bu kanaati divan şiirinin XVI. yüzyılın başına kadarki durumunu gösterdiği gibi, Türkçenin Arapça, Farsça kelime ve kavramları hangi maksatla aldığını da açıklıyor. Şurası da var ki, bu yüzyılın başına kadar, divan şairleri hep Fars şairlerini örnek almışlar, onlara yetişmeye çalışmışlar, güzel bir mazmun bulup mükemmel bir biçimde ifade ettiklerinde eserlerini onlarınkilerle mukayese etmişlerdir. Dolayısıyla, eserlerine aldıkları Arapça kelimeler de Fars şairleri tarafından seçilmiş, onların dilinde yoğrulmuş olanlardı. Nitekim Âli, çok saygı duyduğu Kınalızâde Ali Çelebi'nin Türkçe, Farsça ve Arapça şiirlerinin herkes tarafından beğenildiğini söyledikten sonra, edâsında Arapça sözlerin galip olduğunu, bu sebepten dolayı "şûh" olmadığını ilâve eder.

XVI. yüzyılın başlarında vefat eden Necâtî Bey Divan şiirinde çok önemli bir merhaledir. Türkçe, aruz vezninin kalıplarına uymakta hayli yol almıştı. Garip kelimeler ayıklanmış, âhenk meselesi büyük miktarda çözümlenmişti. Kısacası, dil zevki teşekkül etmişti. Necâtî Bey anlam ve söz oyunlarında Türkçe deyimleri, ata sözlerini kullanarak çağrışımlar yaratmakla mânâyı zenginleştirme yolunu herkese açtı. Kendisini XV.yüzyılın şairlerinden Şeyhî ve Atâyî ile karşılaştırıyordu; hemen onu takip eden Hayâlî Bey de Necâtî'den Nevâyî'den üstün olduğunu iddia etmekteydi. Zâtî gazel ve kasidede İsfahanlı Kemâl'i, Selmân'ı aştığını söylüyordu. Yahyâ Bey ise mesnevîde Nizâmî'yi, Câmî'yi geçtiğini, hatta bütün eserlerinin orijinal olduğunu iddia ediyordu. XVI. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu bir cihan devletiydi; İstanbul da Fâtih zamanından beri gelişerek en büyük kültür merkezi olmuştu. Yalnız siyasette değil, şiirde ve sanatın bütün dallarında İran'a üstünlük vardı. Osmanlı şiir dili oluşmuştu. Bağdad'da Fuzûlî gibi bir dâhî şair, Türkçenin seçkin anıt-eserlerinde ilk onu arasına giren *Leylâ ve Mecnûn* adlı mesnevîsinde Anadolu şairlerine - kendi deyişiyle "Rûmî" dilde yazanlara- öykünüyordu.

Edebiyat tarihçileri, XV. yüzyılın sonunda Molla Câmî ile Fars edebiyatının klâsik döneminin kapandığını söylerler. Divan şiirinin klâsik dönemi de XVI. yüzyılın sonunda Bâkî ile kapanmıştır. Bunu söylemekle, XVII. yüzyılda Fehîm ve Nâilî ile ilk üstadlarını yetiştiren, Nedîm'de ve özellikle Şeyh Galib'de doruğuna varan, nihayet Yenişehirli Avnî Bey'le devrini kapatan, adına da yaygın bir ifadeyle *Hind üslûbu* denilen farklı bir üslûbun gelişine işaret etmek istiyorum. Burada klâsik üslûpla Hind üslûbu arasındaki başlıca ayırıcı özelliği belirtmek gerekiyor.

Daha önce zikrettiğim gibi, divan şiiri esas itibarıyla teşbih (benzetme) den hareket eden mecaz sanatına dayanıyordu. Bilindiği gibi, her sözün belirttiği bir

olgu, bir eylem, geniş ifadesiyle bir varlık mevcuttur. Sözü duyduğumuz zaman belli bir varlık zihnimize belirir; yahut duyu organlarımızdan biri ile söz konusu varlık karşılaşıncı o söz belirir. Sözün zihnimize bir varlık belirtmesine “anlamak” diyoruz. Eğer belirme olayı yoksa o sözün de bizce bir anlamı yoktur. Meselâ, gül sözü ile zihnimize belli bir çiçek şekli belirir; Türkçe bilen herkesin gül sözünü duyunca anladığı o çiçektir; söz konusu çiçeği görünce aklına gelen kelime de güldür. Sözün bu tür anlamına hakikî (gerçek) anlam denilir. Bir varlığı aradaki ortak özelliklerden hareketle başka bir varlıkla açıklamak en kısa tanımlama yoludur. Benim kabaca teşbih dediğim bu yolla söze başka bir sözün anlamını yükleme olayına da mecaz adı verilir. Şu noktayı hemen belirtmeliyim ki, hakikat ve mecaz kavramı bu kadar basit değildir, adına *beyân* denilen bir bilimin konusudur. Divan şiirinin esas itibarıyla mecaz sanatına dayandığını söylerken, divan şairlerinin bu yolla eşyaya ve olaylara yeni anlamlar kazandırdıklarını tekrar ifade etmek istiyorum. Teşbih olayı benzeyenle benzetilen arasında, beş duyumuzun her biriyle veya birkaçı ile algılanabilen ortak yanları bulmak, yahut varsayımlarla -fakat mantığa uygun- benzerlikler kurmaktır. *Vech-i şebek* (benzetme yönü, aracı) denilen bu benzerlik, benzetme olayında belirtildiğinde, zihne diğer ortak özellikleri çağrıştırarak hayali renklendirme fırsatı tanımadığından makbul sayılmaz, sade teşbih deyip geçiştirilir. Diğer taraftan, herkesin bildiği ve çok tekrar edildiği için zevk verme niteliğini kaybetmiş bayat teşbihler de makbul değildir. Divan şiirimizde çok tekrar edilen saç sünbüle, yanağı güle, dudağı goncaya, boyu selviye benzetme örneği teşbihler o türdendirler. Halbuki benzeyenle benzetilen arasındaki ilgiyi kavramak için okuyucuyu bir dikkate zorlayan teşbihlerse en makbulü idi ki, böyle teşbihlerde benzetme vasıtası ekseriya varsayımlarla oluşturuluyordu. Bir de istiâre olayı vardır ki, benzeyen ve benzetilenden biri kaldırıldığında diğerinin kaldırılanı çağrıştırmasına veya çağrıştıran söze denilir.

Yukarıda özet halinde çeşitlerini zikrettiğim mecazlandırmaları beş duyumuza hitap eden veya dikkatle anlaşılabilir varsayımlara dayanan benzerliklerle oluşturmalar, klâsik dönemin en bariz özelliğidir. Bir varlığın özelliklerini olması güç veya imkânsız bir dereceye çıkarmak yahut aşağıya düşürmek diye tanımlanan mübalâğa geniş anlamıyla mecazlar için de geçerlidir. Benzetme olayı benzeyeni ya özellikleri daha yüksek veya daha düşük bir varlığa benzetmektir. İkincisine umumiyetle benzetme yoluyla hiciv (yergi) denilir. Teşbihte olduğu gibi mübalâğada da özelliklerin ya akla (kabul edilebilir) veya âdete uygun (herkesçe kabul edilmiş) olması gerekir. Mübalâğanın bir de akla ve âdete uygun olmayan, şaire göre mümkün olanı vardır ki, bir varsayım olayıdır ve *gulûv* diye adlandırılmıştır. Klâsik dönemde mübalâğa sanatının da akla ve âdete uygun olanı makbuldür. Bâkî böyle bir estetik anlayışını zekâsının olanca kıvraklığıyla uygulamak sûretiyle, imâle ve zihaf gibi kusurları en aza indirmiş olarak, klâsik şiirin mükemmel örneklerini verdi. Kendisi bir İstanbul çocuğu idi ve yüz elli yıl içinde oluşmuş İstanbul Türkçesiyle yazıyordu. Bu sürede Türkçe

aruzun kalıbına girmişti; vezin zoruyla cümle unsurlarının yerlerini değiştirmenin doğurduğu şivesizlikler, fesâhat kusurları hemen hemen kalkmıştı. XVII. yüzyılın başında gelen Nefî için yapılacak tek şey yeni bir üslûp aramaktı. Örnek aldığı ve pek beğendiği, Hind üslûbunun büyük ustası Şirazlı Urfî'den mübalâğa sanatını alarak divan şiirinin bu üslûba geçişinde öncülük etti. Hind üslûbu ile Farsça tamlamaların, hatta belâgat açısından kusur sayılan zincirleme tamlamaların hücumu başladı. Ve dil görülmemiş biçimde birdenbire ağırlaştı. Osmanlı Türkçesinde izâfet-i beyâniyye, izâfet-i teşbihîyye, izâfet-i istiâriyye gibi adlarla anılan bu sıfat tamlamalarında, tamlayanla tamlanan arasındaki benzetme unsurlarının akıl ve âdet bakımından mümkün olanları klâsik dönemde de vardı. Fakat nadir olarak görüleni izâfet-i itibâriyye idi. İstiâreli tamlamalarda tamlayanla tamlanan arasındaki benzerlik bağlantısı şaire göre bir bağlantı, onun varsayımına dayanan bir ilgi ise o tür tamlamaya izâfet-i itibâriyye denilir. Bu durumda biri soyut, diğeri somut iki kavramın veya kavramların aralarındaki uzak veya yakın ilgilerle tamlamalar oluşturulur. Böylesine bir ilgi kurma ise çok defa mübalâğaya dayanıyordu. Kısaca belirtmek gerekirse, Hind üslûbunu aralarında akıl ve âdet yönünden ilgi bulunmayan, hattâ biri soyut, diğeri somut iki varlığı varsayımlarla oluşturulan ilgilerle birbirine bağlamak, benzetmek suretiyle anlamlar oluşturmaktı diye tanımlamak mümkündür. Bu hareketin çıkış noktası da sık sık gulûv şeklini alan mübalâğa sanatıdır.

Estetik kurallar aynı kalınca divan şairinin önünde, alışılmış dili yeni üslûba göre biçimlendirmek, yeni kavramlar oluşturmak veya XVI. yüzyıldan önce yapıldığı gibi, üslûbun geldiği dilden, Farsçadan hazır kavramlar ithal etmek gibi iki seçenek vardı. Diğer taraftan şiirin dil sanatı demek olduğunu, dilin tabii yapısını bozmanın şaire yükleyeceği aybı çok iyi bilecek kadar şiiri biliyorlardı. Neticede kolay yolu seçtiler; Sâib, Urfî, Tâlib, Figânî örneği Hind üslûbu şairlerinin hazırladıkları dili aktardılar. Fakat kısa bir süre sonra, yüzyılın ikinci yarısında, Türkçenin imkânlarını araştıran şairler de çıkmadı değil. Kötü bir şair, ama usta bir dil cambazı olan Sâbit'in yanında Nâbî, bir bakıma Necâtî Bey'in yüz elli yıl önce yaptığını tekrar etti.

Fakat o, söylendiğine göre biraz da Sâib'in etkisiyle, vecizeler söylemeyi, halk içinde yayılmış ata sözlerini tekrar etmeğe yeğ tutuyordu. Bununla beraber, klâsik dönemin şiir dili Bâkî'nin İstanbul Türkçesinde temsilcisini bulmuşsa, Hind üslûbu da Nedîm'in İstanbullu dilinde şairine kavuşmuştur. Nitekim o harem, selâmlığın, helva sohbetlerinin, Çırağan safalarının, halkının Türkçesiyle yazdı. Diğer özelliği kendisinden önce gelen Nâilî gibi Halvetî mutasavvıf, Nâbî ahlâkçı, sonra gelen Râgıb Paşa gibi ağır başlı görünmeye mecbur devlet adamı ve Şeyh Galib gibi Mevlevî dedesi olmayışı idi. Hayatını eğlenmek ve eğlendirmek gayesine adamıştı. Galib için söylenecek tek söz var; Hind üslûbu içinde divan şiirinin klâsik estetik özelliklerini de temsil ediyordu. Aynı tarıkate bağlı olan *Yenişehirli Avni Bey* elli yıl sonra doğdu ve Galib'i

devam ettirerek hem onu, hem de divan şiirini tamamladı. Hind üslûbu dairesine girmek, şairlerin klâsik üslûbun büyük ustalarını tekrar tekrar okumalarına, onlardan ilhâm almalarına engel olmamıştır. İsimlerini andığımız son üç şairin, Nedim, Galib ve Avnî Bey'in divanlarında Fuzûlî'ye, Necâtî Bey'e Bâkî'ye hattâ Ali Şîr Nevâyî'ye yazılmış nazireler, onların şiirlerini tahmisler görülmesi bunu ispat ediyor.

Fakat bunlar ve XIX. yüzyılın başında Vâsıf ve arkadaşlarının mahallî unsurları şiire sokma gayreti türünden arayışlar aynı estetik ölçütlere bağlı idiler. Tanzimatla bir medeniyet değişmesi başlamıştı. Medresenin yanında toplumu çağın ihtiyaçlarını karşılamaya hazırlayan eğitim programlı okullar açılıyordu. Sanatın diğer dallarında, süsleme ve mimarlıkta, batı medeniyetinin etkileri çoktan başlamıştı. Edebiyat anlayışı bu etkiden uzak kalamazdı. Yeni okullar, öğretimde Türkçeye dönüş, batı dillerini öğrenenlerin artması ve nihayet gazetecilik gibi bir kurum dil meselesini gündemin en önemli maddesi yapmıştı. Batı düşüncesi hürriyet ve rejim meselelerini, milli tarih, millî dil kavramlarını getirmişti. Bu anlayışa paralel olarak yeni bir nesir dili ve üslûbu oluşuyordu. Roman, hikâye, fıkra, haber örneği yeni yazı türleri yeni üslûp anlayışlarını da birlikte getiriyorlardı. Bu ise yeni bir estetik anlayışının da oluşmasını zorluyordu. Şiir dili ve şiir anlayışı yeniden biçimleniyordu. Fakat batının yüzyıllardır biriktirdiği kültür mirasına birdenbire sahip çıkmak kolay değildir. İlk örnekler, ilk denemeler yerleşmiş estetik anlayışı karşısında pek cılızdır. Bu durum zevkler arasında eski-yeni çatışmasını doğurdu. Fakat batı dillerini öğrenenler, batı kültürü ile daha sağlam temaslar kuranlar arttıkça, kısacası batı medeniyetiyle aydınlanan kafalar çoğaldıkça yeni hareketin eskiyle üstünlüğü de güç kazanmaya başladı. Konumuz şiir olduğu için divan şiirinin durumunu şöylece tespit edebiliriz: Sınırları belliydi, dili ve ona bağlı olan estetik anlayışı değişmedikçe yeni şiir anlayışı karşısında dayanması imkânsızdı. Söz konusu değişmeler olunca ortaya çıkan şiire de divan şiiri denilemezdi. Nitekim, Yahya Kemal'in yeni estetik anlayışıyla, fakat "*Eski Şiirin Rüzgârıyla*" yazdıkları da divan şiiri kavramına bu yüzden sokulamazlar.

Eski kültürün hukuk sistemi gibi, devlet yapısı gibi, fert anlayışı gibi temelleriyle birlikte sanat ve özellikle şiir anlayışı da değişmek zorundaydı. Leskofçalı Galib, Hersekli Ârif Hikmet, Osman Şems, Yenişehirli Avnî gibi son temsilcileri o anlayış içinde söylenebilecek son sözleri söylediler.