

## ŞİİRDE ANLAM KAPALILIĞI BAĞLAMINDA FEHİM-İ KADİM'İN BİR GAZELİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

*Reviews on an Ode (Gazel) by Fehîm-i Kadîm in the Context of Ambiguity in Poetry*

*Обзор о газели Фехим-и Кадими в контексте неоднозначной (двусмысленной) поэзии*

Ülkü ÇETİNKAYA\*

*Gazi Türkiyat, Bahar 2015/16: 71-96*

**Özet:** Şair ile muhatap (okur) arasında, şiir dilinin estetik işleviyle gerçekleşen bir iletişim vardır. Bu iletişimin gücü, şiirin anlaşılabilirliği ile ilgilidir. Şairin kastettiği anlamın okur tarafından anlaşılmasının güçleşmesi veya anlaşılmanması, şiirde anlam kapalılığı olarak nitelendirilir. Bu durum edebî eleştiride şiirin edebî değeri açısından kimi zaman önemli bir ölçüt kabul edilirken, kimi zaman da kusur sayılmıştır. Şair/şiir ve okur arasındaki iletişimin güçleşmesine neden olan anlam kapalılığı (anlam belirsizliği veya anlam bulanıklığı), belagatte ta'kid ve ibhâm; Batı retorikğinde, dilbilimde ve modern eleştiride ise ambiguity terimleriyle karşılanmıştır.

Bu yazıda, öncelikle kaynaklarda belagat, fesahat, anlambilim, üslupbilim ve eleştiri alanlarıyla ilişkili olarak tanımlanan anlam kapalılığına karşılık gelen ta'kid, ibhâm ve ambiguity terimleri üzerinde durulmuştur. Ardından, eserin edebî değeri veya şairin üslubu açısından anlam kapalılığının kusur olup olmadığına yönelik kimi görüşlere yer verilmiştir. Daha sonra, 17. yüzyıl İran, Hint ve Türk edebiyatlarında görülen sebk-i Hindî (Hint üslubu)nin önemli bir özelliği olan anlam kapalılığı değerlendirilmiştir. Son olarak ise, Türk edebiyatında sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden Fehîm-i Kadîm (ö. 1647)'in bir gazeli şerh edilerek, bu şiirde anlam kapalılığına yol açan durumlar üzerine değerlendirmelere yer verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Anlam kapalılığı, ta'kid, ibhâm, ambiguity, sebk-i Hindî, Fehîm-i Kadîm, (ö. 1647), müzik(musiki)

**Abstract:** There is a kind of communication established between the poet and the addressee (the reader) through aesthetic function of the language of poetry. The strength of such communication relates to understandability of poems. Difficulty in grasping the meaning preferred by the poet or incomprehension by the reader is called ambiguity in poetry. This case is taken as a significant criterion in literary criticism; however, it is occasionally considered as a linguistic defect. The term ambiguity, which hinders communication between the poet/poem and the reader is called ta'kid and ibhâm in rhetoric (belagat); and ambiguity in the Western rhetoric, linguistics and the contemporary criticism.

In this paper, firstly, the terms ta'kid, ibhâm and ambiguity are discussed, the equivalent of obscurity described in relation to rhetoric (belagat), fluency (fesahat), semantics, stylistics and literary criticism in sources. The next part of the paper mentions certain views about whether ambiguity is a linguistic defect in terms of the literary value of a given work or the poet's style. The third part includes a discussion of obscurity, a remarkable feature of sebk-i Hindî (Indian style), traced back to the 17th century in the Persian, Indian and Turkish literature. Finally, cases that lead to obscurity in an ode (gazel) by Fehîm-i Kadîm (died in 1647), a leading figure in sebk-i Hindî in Turkish literature, are discussed with explanations and comments.

**Key words:** ambiguity, ta'kid, ibhâm, sebk-i Hindî (Indian style), Fehîm-i Kadîm (died in 1647), music

---

\* Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/TÜRKİYE. cetinkayalku@gmail.com

**Аннотация:** Между поэтом и читателем существует связь образовавшаяся путем эстетических функций поэтического языка. Сила этой связи связано с чёткостью поэзии. В поэзии трудность осмысления стихотворения читателем именуется как "неоднозначной (двусмысленной) поэзией". Этот факт в литературной критике иногда считалась грубой ошибкой, а иногда являлась важным измерением в определении ценности данного стиха. "Неоднозначность" стиха который обуславливал сложность связи между поэтом и читателем в риторике называется "ta'kid" и "ibhâm"; в лингвистике, в современной критике и в риторике Запада она называется "ambiguity". В этой статье, рассматриваются термины "ta'kid", "ibhâm" и "ambiguity" употребляемые в красноречии, в риторике, в семантике и в критике. Затем, даются некоторые доводы о том является ли "неоднозначность (двусмысленность)" стихотворения ошибкой или же дефектом в определении ценности поэзии. После этого рассматривается "неоднозначность (двусмысленность)" в стиле "sebk-i Hindî" существовавшая в персидской, индийской и турецкой литературе 17-го века. В качестве ключевого доказательства дается пример из газели Фехим-и Кадими (Fehîm-i Kadîm (ум. 1647)).

**Ключевые слова:** Неоднозначность поэзии, ta'kid, ibhâm, двусмысленность, ambiguity, себк-и хинди, Фехим-и Кадими (ум. 1647), музыка.

## Giriş

Doğal (gündelik, ortak) dilin sözcüklerinden ve dilbilgisi kurallarından yararlanan ancak kendine özgü bir dilbilgisine sahip olan şiiir, "gerek içerik gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik, yaratı niteliği taşıyan bir söz sanatı ürünüdür." (Aksan 2006: 8). Dolayısıyla şiiir, dilin şiiirsel (estetik) işlevinin bir aracıdır. Nesirden farklı olarak, kendine özgü dil özelliklerine sahip olan ve söylenenden çok, söyleyiş biçiminin esas olduğu şiiirde şair ile okur arasındaki iletişim, şiiirsel bir iletişimdir. Dilin estetik işleviyle gerçekleşen bu iletişimde şiiirin amacı doğrudan doğruya bilgi veya haber vermek değil, şairin duygu ve düşüncelerini, zihnindeki hayal tasarımlarını şiiiriyle başkalarına yansıtarak, onlarda duygu ve heyecan yaratmaktır. Şair ile okur arasındaki bu iletişimin gücü, okura sunulan eser/eserlerin edebî/şiiirsel değerini belirler. Çünkü edebî/şiiirsel değer, "metin ile okur arasındaki diyalektikten doğar." (İnce 2002: 18).

Dil ürünü olan şiiirin anlamdan soyut düşünülmesi mümkün olmadığından, şiiirin anlamı, şairin zihninde tasarladığı ve okura yansıtmayı hedeflediği duygu, düşünce ve hayal/hayaller bütünüdür demek mümkündür. Bu tasarımlar okurun zihnine intikal edebildiği sürece duygu ve heyecan etkisi yaratabilir. Dolayısıyla bu intikal sürecini belirleyen şey de şiiirin anlaşılabilirliğidir. Şiiirin anlamı, okurun kültür ve bilgi düzeyi ile edebî zevkine bağlı olmak şartıyla, açık ve anlaşılır veya kapalı (belirsiz, bulanık, örtük) olarak nitelendirilebilir. Şiiirin anlamının açıklığı veya kapalılığına ilişkin değerlendirmelerin şartları, belagatte beyân ve bedî bilimlerinin konusudur. Okur için anlam kapalılığı, şiiirin birden çok anlama sahip olması veya kesin bir şekilde anlaşılıp yorumlanamamasıdır.

Anlam kapalılığı, edebî eleştiride kimi zaman şiiirin edebî değeri açısından olumlu, sanatsal ve önemli bir nitelik olarak kabul görürken, kimi zaman da olumsuz

ve bir üslup zaafı olarak değerlendirilmiştir. Şair/şiir ve okur arasındaki iletişimin güçleşmesine neden olan *anlam kapalılığı*, *belirsizlik* veya *bulanıklık*, belagatte *ta'kid* ve *ibhâm*; Batı retorğinde, dilbilimde ve modern eleştiride ise *ambiguity* terimleriyle karşılanmıştır.

Bu çalışmada, öncelikle konuya yer verdiğini tespit ettiğimiz kaynaklarda belagat, fesahat, anlambilim, üslûpbilim ve eleştiri alanlarıyla ilişkili olarak tanımlanan *anlam kapalılığına* karşılık gelen terimler (*ta'kid*, *ibhâm*, *ambiguity*) değerlendirilecektir. Ardından *anlam kapalılığının*, eserin edebî değeri veya şairin üslubu açısından kusur olup olmadığına yönelik kimi görüşler üzerinde durulacaktır. Daha sonra 17. yüzyılda İran, Hint ve Türk edebiyatlarında görülen sebki Hindî (Hint üslûbu)nin önemli bir özelliği olan anlam kapalılığı ile ilgili bilgilere değinilecektir. Son olarak da Türk edebiyatında sebki Hindî'nin önemli temsilcilerinden Fehim-i Kadim (ö. 1647)'in musiki ile ilgili bir gazeli (Üzgor 1991: 398-400) şerh edilerek, bu şiirde anlam kapalılığına yol açan durumlar üzerine değerlendirmelere yer verilecektir.

#### 1.A. BELAGATTE TA'KİD VE İBHÂM TERİMLERİ

Arapça *'akd* kökünden türemiş olan ve sözcük anlamı "*düşümleme*, *düşüm bağlama*" (Şemseddin Sami 1317: 416-17) olan *ta'kid*'in terim anlamı, ifadede kastedilen anlamın muhatap (okur) tarafından anlaşılmasının güçleşmesi veya anlaşılmasızdır (Ahmet Cevdet Paşa: 2000: 9, Rezaizade 1299: 104, Bilgegil 1989: 40, Tahirü'l-Mevlevî 1994: 142, Şensoy vd. 2010: 457).

*Ta'kid*, *lafzî* ve *manevî* olmak üzere iki türdür. *Lafzî ta'kid*, cümle öğelerinin dizilişinin (sentaks) kurallara uygun olmayışından kaynaklanan anlaşılma güçlüğüdür. Bir başka deyişle, söz diziminin fesahatini bozan kusurlardan olup<sup>1</sup>; bu sebeple ifadenin kastedilen anlamı delaletinin açık olmayışındır. (Ahmet Cevdet Paşa: 2000: 9, Diyarbakırlı Said Paşa 2009: 26, Rezaizade 1299: 104, Bilgegil 1989: 40, Tahirü'l-Mevlevî 1994: 142, Şensoy vd. 2010: 457, Saraç 2007: 42). Kaynaklarda *lafzî ta'kide* sebep olan durumlar şöyle sıralanmıştır:

1. Cümleyi oluşturan öğelerin yerlerinin değiştirilmesi (takdim-tehir)
2. Cümleyi oluşturan öğelerin hafzedilmesi (düşürülmesi, eksiltilmesi)
3. Cümlede daha sonra gelen isme önceden zamirle göndermede bulunma
4. Cümledeki bir ismin iki ayrı fiille bağlantılı olup; birinin öznesi diğerinin nesnesi konumunda bulunması (tenâzu-ı fiil)

<sup>1</sup> Rezaizade Mahmud Ekrem söz dizimindeki karışıklıktan kaynaklanan *lafzî ta'kid*'in yine bir fesahat kusuru olan *za'f-ı te'liften* başka bir şey olmadığını söylemiştir (1299: 104).

5. Kelime ve kelime gruplarını geleneğe (yaygın kullanıma) aykırı olarak kullanmak
6. Elfâz-ı garîbe ( garip, tuhaf sözler) kullanmak
7. Sanat ve hüner göstermek amacıyla cinas, kalb gibi söz oyunları yapmak (Recaizade 1299: 104-107, Bilgegil 1989: 40-41, Şensoy vd. 2010: 457-458 ).

*Manevî ta'kîd* ise, cümledeki söz diziminde kusur bulunmaksızın, sözün sahibinin kastettiği anlamın açık ve anlaşılır olmamasıdır. Yani ifadede *lafzî ta'kîdî* meydana getiren durumlardan hiçbiri olmamasına rağmen, ifadenin anlaşılabilmesi ya da anlamın, sözü söyleyenin kastettiği anlamdan farklı olmasıdır (Ahmet Cevdet Paşa: 2000: 9, Diyarbakırlı Said Paşa 2009: 26, Recaizade 1299: 107, Bilgegil 1989: 42, Tahirü'l-Mevlevî 1994: 143, Şensoy vd. 2010: 458, Saraç 2007: 42).

Kaynaklarda *manevi ta'kîde* yol açan durumlar ise şöyle sıralanmıştır:

1. İfadede kelimenin temel anlamından zihne intikali güç olan başka bir uzak anlam kastetmek. Bir başka deyişle, kelime veya kelime gruplarının temel anlamları dışında, yersiz veya ilgisiz bir biçimde, mecazlı ya da kinayeli olarak kullanılması. Burada *ta'kîd*, kastedilen mecazî veya kinâyî anlama ulaştırın karinelelerin (ipuçlarının) kapalı veya iki anlam (gerçek ve mecazî) arasındaki ilginin uzak olmasından kaynaklanır.
2. Mevhum veya herkesçe bilinmeyen bir durumdan söz etmek. Konuya aşına olanların teşhis edebileceği türden telmihler yapmak.
3. Mecaz ile kinayeyi aynı ifadede birleştirmek
4. Hiçbir anlam çıkarılamayacak ifadeler kullanmak (Recaizade 1299: 107-109, Bilgegil 1989: 42, Şensoy vd. 2010: 458).

Recaizade'ye göre "*Azğâş u ahlâm nev'inden bir takım taşavvurât-ı vehmiyye ve hayâlât-ı merdûdeye vücûd vererek dağâyık-fürûşluğa veyâ münâsebetsiz ve hiç degersiz bir takım umûr u ahvâlden istinbât uşûl ederek hikmet-perverliğe uzanmak*" (1299: 109) da *manevî ta'kîde* yol açan durumlardandır. Ancak, "*Neş'e-i taşavvuf üzre söylenen ve ma'nâları o neş'eden behremend olmayanlara göre az çok mahtî bulunan sözlere mu'aqqad demek ve nazar-ı istihfâf ile bakmak kaç'â ca'iz degildir. Zirâ onlar erbâbı yanında celiyyü'l-ma'nâ vü celîlü'l-kadr sözlerdir.*" (1299: 109-110).

Recaizade, yukarıda sayılanlara ek olarak, *vuzuhu* (ifadede açıklık ve anlaşılabilirlik) ihlal eden durumların da *lafzî ve manevî ta'kîde* yol açacağını belirtmiştir (1299: 110-111). Bu konuda Süleyman Fehmî de aynı görüştedir. Her iki yazarın belirttiğine göre *vuzuhu* ihlal eden durumlar şunlardır:

1. *Elfâzî ibzâr veyâ imsâki* [İfadede gereğinden fazla veya az kelime kullanma]
2. *Harîta-i taşavvuruñ fiğdamı* [Fikrî veya hayalî kurgu eksikliği, fikirlerin zihinde karışık bir hâlde bulunması]
3. *Mudakkık ü mu'ammik görünmek dâ'ivesi* [İncelik ve derinlik iddiası]

4. *İştâlâhât-ı fenniyyeniñ sū '-i isti' māli* [Bilimsel terimlerin kötüye kullanımı]
5. *İsti'ārāt u teşbihātūñ şerā'îine muvāfiķ olmaması* [İstiare ve teşbihlerin, kurallarına uygun olmaması, yani bunlarda gerçek anlam ile mecazî anlam arasındaki ilginin uzak olması]
6. *Elfāz-ı ğaribe kullanılması* [Garabet, alışılmadık sözler kullanma]
7. *Cümleleriñ taṭvili* ve mu' terize cümlelerin çokluğu [Cümlelerin gereğinden fazla uzatılması ve çok fazla ara cümle kullanmak]
8. *'İbārātūñ teselsülü* [Zincirleme tamlamalar kullanılması]
9. *İfādeniñ i' vicāci* [İfade bozukluğu] (Recaizade 1299: 147-148; Süleyman Fehmî 1328: 84-88).

*Ta'kid* kimi kaynaklarda fesahat (Diyarbakırlı Said Paşa 2009: 26, Recaizade 1299: 104, Bilgegil 1989: 40, Saraç 2007: 42), kimilerinde (Tahirü'l-Mevlevî 1994: 142, Şensoy vd. 2010: 457) belagat terimi olarak tanımlanmıştır. *Belagat-i Osmaniiyye*'de *lafzî ta'kid*in söz dizimi (sentaks) ile ilgili olması dolayısıyla fesahat, *mane'î ta'kid*in ise ilm-i beyân ile ilgisi dolayısıyla belagat terimi olduğu belirtilmiştir (Ahmet Cevdet Paşa 2000:10). Tahirü'l-Mevlevî'ye göre *ta'kid*, ilm-i meânî (anlambilim-semantik) terimidir (1994: 142).

Belagatte anlam kapalılığı ile ilgili olarak *ta'kid* dışındaki bir diğer terim de *ibhâm*dir. Sözlük anlamı "*Kapalı bırakma, açıklamama, belli etmeme*" (Devellioğlu 1993: 402), "*Ķapalı ve meşķük [şüpheli] bir şüretde ifāde*" (Şemseddin Sami 1317: 67) olan *ibhâm*ın terim anlamı ise "*Ta'kid gibi vuzuhun diğer zıddı. Yani, sözün manasının kolayca anlaşılabilir derecede kapalı olmasıdır.*" (Tahirü'l-Mevlevî 1994: 57). Ancak "*İbhâm, mevzuun ifadesindeki karışıklık değil, ulviyeti yâhut rikkati gibi sebepler dolayısıyla mânâsında bulunan derinliktir. Daha açıkçası, ifadesi düzgün bir sözün zımnındaki ince bir hissînin yâhut yüksek bir hayâlin birdenbire anlaşılabilmesi, tefekkürü bir parça fikir yormaya muhtaç olmasıdır.*" (Tahirü'l-Mevlevî 1994: 57). Tahirü'l-Mevlevî, bu tür *ibhâm*ları *ta'kid-i ma'nevî*den ayırmak için ya *ibhâm-ı makbul* ya da *derinlik* diye bir isim verilmesi gerektiğini, dolayısıyla *ta'kid-i ma'nevî*nin makbul sayılmayan bir *ibhâm* olduğunu belirtir (1994: 57).

Belagatte kimi belagatçiler tarafından, yakın ilişkileri dolayısıyla bazı terimlerin birbirleriyle aynı anlama geldiğine dair görüşler ileri sürülmüştür. Nitekim, Abdullah Salâhaddin-i Uşşâkî (ö.1782)'nin, İranlı Hamîdeddin Ebubekr Ömer b. Mahmud el-Belhî (ö.1163)'nin *Riyâzu'l-Kavâ'id Hıyâzu'l-Fevâ'id (Makâmât-ı Hamûdiyye)* adlı eserine yazdığı şerhte *ibhâm* tanımı, *ibhâm*ın yer aldığı belagatle ilgili diğer kaynaklarda verilen bilgilerden farklıdır. Eserde *ibhâm* şöyle tanımlanmıştır: "*İbhâm oldur ki mütekellim bir kelam diye ki ma'neyn-i mütezâddeyne muhtemel olup ahadühümâ âherden mütemeyyiz olmaya, belki emr-i ibhâm ikisinde bâkî kalıp uyûba muhtas ola, medh ve zemm gibi ve gayrılarını gibi. Lâkin elfâzından medh ve zemm fehmi olunmayıp lafız iki emre*

sâlih ola. Bu sanat-ı ibhâma tevcih ve muhtemelü'z-ziddeyn dahi dirler." (Saraç 2004: 293-294).

Tanımdan anlaşıldığı üzere *ibhâm*, bir tür sanat olup *tevcih* ve *muhtemelü'z-ziddeyn* ile eş anlamlıdır. Yani, sözü birbirinden ayrılmayacak iki muhtemel anlama (*medh*, *zemm* vb. gibi) gelecek şekilde kullanma sanatıdır.

Uşşâkî'nin sanat-ı *ibhâm* olarak nitelendirdiği ve kaynaklarda *zü'l-vecheyn* olarak da adlandırılan *tevcih* ve *muhtemelü'z-ziddeyn*, *mugalata*, *istihdam*, *tahyil* ve *iham* (*tevriye*)<sup>2</sup>, söz ve anlam yönlerinden diğer manalara işaret suretiyle ifadeye parlaklık sağladıkları için (Bilgegil 1989: 190-196) *telvîhât* başlığı altında değerlendirilen sanatlardır. Belagatteki *takîd* ve *ibhâm* terimleriyle açıklanan anlam kapalılığının Batı retorikindeki karşılığı aşağıda da değinileceği üzere, *ambiguity* (*belirsizlik*, *bulanıklık*) terimidir. Buna göre anlam kapalılığına yol açan durumlardan biri, bir tek sözcüğün iki ya da daha çok anlam içerdiği çok anlamlılık (*polysemy*)tır. Belagatte sözü edilen ve birbirleriyle ilişkili olan *tevcih* ve *muhtemelü'z-ziddeyn*, *mugalata*, *istihdam*, *tahyil* ve *iham* (*tevriye*) gibi sanatlar şüirde çok anlamlılığa yol açan sanatlardır. Uşşâkî'nin *tevcih* ve *muhtemelü'z-ziddeyn* için sanat-ı *ibhâm*<sup>3</sup> demesinin sebebi, bu sanatın çok anlamlılık dolayısıyla *ibhâma* yol açmasından kaynaklanmış olmalıdır.

Uşşâkî'ye benzer bir görüş de İbn Ebilîsba el-Mısrî (ö. 1256) tarafından ileri sürülmüştür. İbn Ebilîsba "tevriyeyi *tevcih* olarak adlandırır. *Tevcih* yerine ise *ibhâm* terimini kullanır. *İbhâm*, mütekellimin iki zıt anlama yorulabilen bir söz söylemesidir. Anlamların birinin diğerinden farkı yoktur [anamlardan biri diğerinden öncelikli değildir]. Bununla anlamın *ibhâmı* kastedilir." (Saraç 2002: 139).

#### 1.B. BATI RETORİĞİNDE VE MODERN ELEŞTİRİDE AMBIGUITY (BELİRSİZLİK, BULANIKLIK) TERİMİ

Belagatte *ibhâm* ve *ta'kid* yoluyla ortaya çıkan anlam kapalılığının Batı retorikindeki karşılığı *ambiguity* (İng.), *ambigüité* (Fr.), *ambiguität*, *doppelsinn* (Alm.)dir. Bu terimin dilbilim terimleri sözlüklerindeki Türkçe karşılığı ise, *belirsizlik* veya *bulanıklıktır*. Buna göre, "Belirsizlik, genellikle biçim ve anlam arasında bire bir karşılıklık bulunmaması durumunda, dilsel bir biçimin iki ya da daha çok sayıda yoruma yol açmasıdır. Belirsizlik sözdizimsel ya da sözlüksel olabilir. Sözlüksel düzlemde eşadlık ya da çokanlamlılık; sözdizimsel düzlemdeyse, yüzeysel yapının<sup>5</sup> iki ya da daha çok sayıda derin

<sup>2</sup> M. A.Yekta Saraç "Tevriyedeki İham" başlıklı makalesinde, *tevcih*, *muhtemelü'z-ziddeyn*, *mugalata* ve *istihdam* terimleri ve bunların *iham* (*tevriye*) ile ilişkisi üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur (2004: 139-141).

<sup>3</sup> İbhâm, *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar* adlı kitapta da *tevcih*, *tevriye*, *mugalata* ve *iham* gibi sanatlarla yakından ilgili olduğu gerekçesiyle *Anlamla İlgili Sanatlar* başlığı altında ele alınmıştır (Coşkun 2007: 136-139).

<sup>5</sup> "Üretici-dönüşümsel dilbilgisinde, derin yapı biçimlerine uygulanan dönüşümler sonucu gerçekleştirilen, bildirime elverişli duruma gelen somut tümce biçimi" (Vardar 2002: 227).

yapıya bağlanabilmesi belirsizliğe yol açar. " (Vardar 2002: 35). "Bulanıklık, soyutlamada, bir sözdizimi yapısının birden çok anlambilimsel yorumunun bulunması özelliğidir. Bulanık nitelmesi, 'anlamı anlaşılmaz, bozuk veya dilbilgisi-dışı' nitelmelerinden farklıdır. Bir bulanık tümcenin her biri kendi içinde yorumlanabilir birden fazla okuması vardır." (İmer vd. 2011: 64).

William Empson, *Seven Types of Ambiguity* adlı eserinde, yedi tür anlam bulanıklığını ele almış ve en genel şekilde bunu şöyle gruplandırmıştır:

1. Bir ayrıntının, tek seferde bir kaç biçimde etkili olmasıyla ortaya çıkan anlam bulanıklığı. Örneğin, çeşitli açılardan benzerlik karşılaştırmaları, tezatlar, karşılaştırma sıfatları, zorlama mecazlar ve ritm nedeniyle oluşan ekstra anlamlar.
2. İki ya da daha fazla anlamın tek bir anlama dönüşmesinden kaynaklanan anlam bulanıklığı.
3. İki tane ilintisiz anlamın aynı anda verilip birden fazla söyleme gönderme yapılmasıyla oluşan anlam bulanıklığı: alegori, çapraz karşılaştırma ve pastoral.
4. Yazarın zihnindeki karmaşık biçimi ortaya çıkarabilmek üzere alternatif anlamların bir arada olmasından kaynaklanan anlam bulanıklığı.
5. Yazarın yazma eylemi sırasında fikir keşfetmesi veya keşfettiği bu düşünceleri o sırada zihninde tutamayışından kaynaklanan kafa karışıklığının doğurduğu belirsizlik.
6. Söylenen şeyin çelişkili ya da alakasız olup, okuyucuyu yorum üretmeye zorlayan anlam bulanıklığı.
7. Yazarın kafasındaki uzlaşmazlık dolayısıyla, ifadenin tezatlarla dolu olmasından kaynaklanan anlam bulanıklığı (1949: v-vi).

Ullmann'a göre, aralarındaki sınır her zaman açık seçik olmasa bile, dilbilgisine ilişkin etmenler yüzünden ortaya çıkan bulanıklıktan açıkça ayrılması gereken anlam bulanıklığının iki temel türü vardır:

1. Bir tek sözcüğün iki ya da daha çok anlam içerdiği *çok anlamlılık* ya da *polysemy*.
2. İki ya da daha çok değişik sözcüğün aynı biçimi içerdiği *eş adlılık*. Bunun üç çeşidi vardır:
  - a) Eş sesliler: Benzer biçimde söylenen, ayrı biçimde yazılan sözcükler
  - b) Eş yazımlılar: Benzer biçimde yazılan, ayrı biçimde söylenen sözcükler
  - c) Kesin anlamda eş adlılar: Hem yazımları, hem söylenişleri benzer olan sözcükler (1978: 357).

<sup>6</sup> "Üretici-dönüşümsel dilbilgisinde, sözdizimsel bilişimde elde edilen, evrensel nitelikli olduğu varsayılan, biçimsel, soyut tümce yapısı. Bir tümcenin dönüşümsel süreç öncesindeki derin yapısı, o tümcenin anlamını belirler." (Vardar 2002: 70).

Boynukara ise, Ullmann'ın sınıflandırmasına benzer şekilde, kapalılığın üç türünü şöyle sıralar:

1. Homofoni (Eş seslilik): Birbirleriyle ilgisiz anlamların bir tek biçimde birleştirilmesi
2. Polisemi: Birbirleriyle az çok ilgili anlamların bir kelime etrafında kümelenmesi
3. Sentaktik (Söz dizimsel) kapalılık (1997:107)

*Belirsizlik (ambiguity)* Abrams'a göre ise, "İki ya da daha fazla belirgin referansı işaret etmek ya da iki ya da daha fazla farklı tavır ve duyguyu ifade etmek amacıyla tek bir kelime ya da ifadenin kullanılması" demektir. Çoklu anlam ve çok anlamlılık bu dil kullanımına alternatif olan terimlerdir." (1999: 10).

### 3. ÜSLUP AÇISINDAN ŞİİRDE ANLAM KAPALILIĞI ÜZERİNE KİMİ GÖRÜŞLER

Üslup ve edebî tenkit açısından şiirde anlam kapalılığının şiire edebî/sanatsal değer katan bir unsur mu yoksa kusur mu olduğu, şiirde açıklık ve kapalılığın sınırlarının ne olması gerektiği konusunda kimi görüşler ileri sürülmüştür.

Arap belagatçilerden bazılarının görüşlerine dair bilgiler şöyledir:

"Mütenebbî (ö. 354/965)'nin şiirlerinde ta'kid bulunduğu iddiasına karşı Ebu'l-Hasan el-Cürcânî (ö. 392/1001-1002) ta'kidin bir şairin değerini düşürmemesi gerektiğini, zira Ebû Temmâm (ö. 231/846) gibi büyük bir şairin pek çok beytinde buna rastlandığını, edebî değeri yüksek, fakat anlaşılması zor beyitlerin bu özelliği taşıdığını belirterek şairi savunmuştur. Ayrıca Mütenebbî'nin, şiirlerinin dil ve belâgat âlimleriyle ediplerin dikkatini çekmesi için bu tür kusurları bilinçli olarak şiirlerine yerleştirdiği söylenir. Abdülkahir el-Cürcânî (ö. 1079) ise herhangi bir şeye istek ve özlemin verdiği sıkıntıdan sonra ulaşıldığında o şey insana daha hoş ve değerli geldiği için muakkad ibarelerin üzerinde düşünülerek anlam inceliklerinin farkına varıldığı şiirlerin daha çok etki yaptığını ifade etmiştir." (Şensoy vd. 2010: 458).

Süleyman Fehmî, şairlerin hafif ibham gölgesi altına gizledikleri duygu, düşünce ve tasavvurlarıyla yarattıkları büyük eserlerin barındırdığı incelik ve nüktelerin, bu bilinçli müphemiyet dolayısıyla sıradan insanlarca anlaşılamayacağını; bundan dolayı da açık ve anlaşılabilirlik (vuzuh) ilkesinin mutlak değil, herkese göre değişen nisbî bir şey olduğunu şöyle ifade etmiştir:

"Şairler fikirlerini bir zıll-ı hafî-i ibhâm altında arz ettiklerinden büyük eserlerin ihtivâ eylediği efkâr u tasavvurât, âsâr-ı şî'riyyenin tazammun eylediği dakâ'ik u nikât enzâr-ı âdiyeden nihân olur. Bundan dolayı vuzûh mutlak bir şey olmayıp, herkese göre değişir nisbî bir şeydir." (Süleyman Fehmî 1328: 89).

Süleyman Fehmî, edebî bir eserde açıklık ilkesinin nisbîliğinden söz etmekle birlikte üslubun aslî unsuru olduğunu da vurgular



Vuzuhun, bir edebî eserde üslubun *meziyet-i aslîsi* olduğu için her şeyden önce önemle üzerinde durulması gerektiğini söyleyen Süleyman Fehmî, yeni, müessir bir tarzda ifade-i meram etmekten, dakâyık u nikâtdan (incelik ve derinlikten) vazgeçmemek gerektiğini, ancak bunları vuzuhla telif etmek gerektiğini söylemiş; vuzuh ve müphemiyetin makbul birlikteliğinin sınırlarını da şöyle çizmiştir:

*"Mudakkik ve nükte-perdâz olmak için vuzuh fedâ olunmamalıdır. Nükte-âmîz bir üslûb nîm-müneverdir. Rakîk bir üslubun nikâbı vardır. Fakat zulmet-i ta'kîde düşmeden nükteler, incelikler sarfetmek san'ati, gölgeleri nîm-şeffâf, nikâbı şeffâf kılmak sırrını bilmeğe tevakkuf eder."* Süleyman Fehmî'ye göre, "zıl-ı ibhâm mehâsin-i şî'ri daha dil-firîb gösterir." Ancak, "mübhemiyetin şiirde nüfûz-ı nazara ve seyrân-ı hayâle mâni olacak bir hâlde bulunmamasına dikkat etmelidir." (1328: 91).

Ahmet Haşim, edebî dille yazılmış, yazarının şahsi üslubunu hâkim kıldığı eserlerde açıklığın esere ait olduğu kadar okurun zekâ ve ruhuyla da ilgili bir husus olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

*"Muharrir, umumî lisandan müfrez kelimeleri yeni manalarla zenginleşmiş, her harfi yeni ahenklerle tannan; revîş ve edası başka bir mikyasa göre tanzim edilmiş; hüsn, renk ve hayal ile meşbu şahsî bir lehçe vücuda getirdiği andan itibaren eserinin vuzuhu kâriye göre tahaovül etmeğe başlar. Zira vuzuh, esere ait olduğu kadar kâriin de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir."* (Ahmet Haşim 2014: 423).

Klasisizm ve parnasizmin muhayyileyi körleten anlam açıklığı ve berraklığını reddeden sembolist şiirde, anlamda kapalılık ve muğlaklık ilke olarak benimsenmiştir (Çetişli 2004: 112). Sembolist şiirin Türk edebiyatındaki önemli temsilcisi Ahmet Haşim, herkesin anlayabileceği şiirin aşağı düzeydeki şairlerin işi olduğunu, büyük şairlerin şiirlerinin güçlü bir gizemi olduğunu, dolayısıyla bu tür şiirleri herkesin anlayamayacağını şöyle dile getirmiştir:

*"Bilâ mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dun şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi sınıksız kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazen asırlarca insanlara kapalı durur."* (Ahmet Haşim 1921: 422).

Servet-i Fünûn edebiyatının en önemli temsilcilerinden Cenab Şehabeddin, şiirde anlam genişliğinin/derinliğinin son derece makbul olduğu; hayal, kinaye, istiare, nükte gibi bütün edebî sanatların hep anlamın lehine hizmet ettiği görüşündedir. Örtük ve derin bir fikrin ince surlarının apaçık değil, telkin yoluyla anlatılması gerektiğini bunun için de kelime ve cümlelerin şeffaf bir sanat örtüsüyle örtülü bırakılması gerektiğini şöyle ifade etmiştir:

*"Bir eser-i edebî manâca ne kadar şümüllü, ihâtalı, ne kadar vâsi' ise o kadar makbuldür; hayâlât u kinâyât u nikât u istiârât gibi bütün sanâyi'-i edebiyenin mevzûün-lehi hep o maksad-ı zımnîye hizmettir. Muzlim ve amîk bir fikrin serâ'ir-i dakîkası vuzûh u sarâhatle söylenmemeli, ancak telkîn ü ifhâm edilmelidir. Kelime ve*

*cümle râz-ı rûhu çırılçıplak ortaya atmamalı, belki bir nikâb-ı şeffâf-ı san'atle pûşîde-likâ bırakmalıdır."* (Süleyman Fehmî 1328: 91).

Salâh Birsnel *Şiirin İlkeleri* adlı kitabında şiirin, içerdiği anlamı okuyucuya bağırması gerektiğini söyler (1994: 37).

Ahmet Haşim şiirde bazı kısımların okuyucuyu şüphe ve müphemiyete düşürmesinin bir hata ve kusur olmak bir tarafa, şiirin edebî değeri açısından elzem olduğu görüşündedir. Öte yandan, üslupta adetâ körletici boyutta bir açıklığın, muhayyileyi işlevsiz bırakacağını, bunun da şairin en önemli müttefiki olan okurun ruhundan gelecek yardımı kaybettireceğini söyler. Oysa sanat eserinin en büyük hedefi muhayyileyi (hayal gücünü) kendine boyun eğdirmektir. Haşim'e göre bir eser bu nitelikte değilse, diğer bütün meziyet ve faziletlerine rağmen sanat eseri olamaz:

*"Şiirde bazı aksamın şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve bir kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilakis şiirin bediiyeti nokta-i nazarından elzemdir. Üslûpta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin'in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz, o zaman sanatkar en kıymetli müttefiki olan kâriin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Eser-i sanatın en büyük hedefi muhayyileyi kendine râm etmektir. Buna muvaffak olmayan eserin diğer bütün meziyet ve faziletleri, onu bir eser-i sanat olmamaktan kurtaramaz."* (2014: 424).

Haşim, şiirde konunun, muhayyilenin tamamlayabileceği şekilde yarı karanlık, ancak sezilir bir şekilde işlenmesi gerektiğini, böylece şiirin çok daha heyecan verici bir boyuta erişeceğini şöyle dile getirmiştir:

*"Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nîm-şekl olarak, ancak sezilir bir hâlde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan aksamını ikmal eder ve ona hakikatten bin kere daha müheyyic bir vücut verir. (...) Muhayyile, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nîm karanlığında pervâz edebilir."* (2014: 424).

Sembolist şairler, anlam kapalılığı sayesinde, okuyucunun kendine ait his, tecrübe ve hayallerle şiirin anlamını zenginleştirmesine ve renklendirmesine imkân tanıma anlayışını savunmuşlardır. Bu konuda Haşim, şiirin çok anlamlı, birden fazla yoruma açık olacak tarzda geniş, kapsamlı ve her okuyanın onda kendi hayatından anlamlı izler bulabileceği nitelikte olması gerektiğini; ancak bu şekilde şairlerle insanlar arasında ortak bir teessür dili olma derecesine erişebileceğini şu sözleriyle ifade etmiştir:

*"Hâsılı şiir, resullerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsait bir vüs'at ve şümülü hâiz olmalı. Bir şiirin manası diğer bir mana olmağa müsait oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da manasını izafe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak payesini ihraz edebilir."* (2014: 424).

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Abdülhak Şinasi (ö.1963)'nin şair ve şiiri tanımladığı ve şiirde vuzuh merakıyla ilgili şu sözlerinde de ibhâmın şiirin edebî değerini artıran bir unsur olduğu vurgulanmaktadır:

*"Şair bir ruhun harîmine en derin surette inen ve ekseriyetin derin sükûtunda kalan, sükût ve ibhâma en yakın hisleri, sözleri, sesleri –sıcak ve denizlerden çıkarılan inciler gibi- avlayan sanatkârdır. (...) Zaten şiir nedir? Ne olması iktiza ettiğini düşünmekten ziyade, nasıl olduğuna bakacak olursak şiir, belki biraz da hakiki ibhâmıyla birlikte görüp tefsir etmek, bu cihetle onu dumanlı, renkleri birbirine aksetmiş olarak irâe etmektir. (...) Büyük bir vuzûh merakı –belki de en güzel şiirler tamamen vâzih olmadığı için- ihtimal ki şiirin zevkine muhalif bir şeydir."* (Abdülhak Şinasi 2014: 736-739).

Bu konuda dilbilim, Batı retoriği ve modern eleştiri ile ilgili kaynaklarda yer alan görüşler ise şöyledir:

Abrams'a göre belirsizlik (ambiguity), olağan kullanımda, üsluptaki bir hataya denir; bu da referans seçiciliği ya da kesinliği istendiği zaman belirsiz ya da iki anlamlı ifadelerin kullanılması anlamına gelmektedir. Ancak, edebî eleştiride kastî bir şiir aracını tanımlamak amacına istinaden, iki ya da daha fazla belirgin referansı işaret etmek ya da iki ya da daha fazla farklı tavır ve duyguyu ifade etmek amacıyla tek bir kelime ya da ifadenin kullanılması demektir. *Çoklu anlam ve çok anlamlılık*, bu dil kullanımına alternatif olan terimlerdir. Bu terimlerin avantajı "belirsizlik" kelimesiyle bağdaştırılan küçümseyici ifadenin kullanılmasını engellemesidir. (1999: 10).

Abrams'ın şiirde kastî bir belirsizliğe/kapalılığa yol açması dolayısıyla *ambiguity*ye alternatif terimler olarak nitelediği *çoklu anlam ve çok anlamlılık* konusunu, Salâh Birsal'in şu görüşü destekleyici niteliktedir:

*"Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen sözcüklerden meydana gelir. (...) Bir şiirin güzelliği kendi dışında bıraktığı sözcüklerin sayısıyla doğru orantılıdır."* (1994: 22).

Ullmann'a göre "Anlam bulanıklığı, dilbilgisine ilişkin etmenler yüzünden ortaya çıkan bulanıklıktan açıkça ayrılmalıdır." Çünkü

*"İki tür anlam bulanıklığının öneminin hiç de eşit olmadığı açıktır. Çokanlamlılık bir kusur değil, dilin bir temel niteliğidir; bunun seçeneği, üzerinde konuşmak isteyebileceğimiz her konu için ayrı sözcüklerimizin olmasıdır. Eşadlılık ise ündeş yapmıcısı (punster) dışında hiç kimse için temel değildir. Eşadlılık bulunmayan bir dil düşünmek olasıdır; gerçekten böylesi daha etkili bir iletişim aracı olurdu. Olağan koşullarda, ne çokanlamlılığın ne de eşadlılığın önemli bir bulanıklığa yol açması olasıdır; bağlam tüm ilintisiz anlamları ortadan kaldırmaya yetecektir. Ancak, aynı sözcüğün iki ya da daha çok anlamının; ya da iki ya da daha çok eşadlı terimin aynı bağlamda kullanıldığı durumlar vardır; bu sık sık olursa bulanıklık çatışan öğelerden kimilerinin yok olması sonucunu doğurabilir. Çokanlamlılık durumunda, sözcüğü*

bütünüyle gözden çıkarmaksızın, uzlaşmayan anlamlardan bir ya da birkaçını atmak çoğu kez yetecektir." (Ullmann 1978: 358).

Hasan Boynukara'nın *Modern Eleştiri Terimleri* adlı eserinde belirttiğine göre, *kapalılığın (ambiguity)*, gerçekte açıklık ile karşıtlığı dolayısıyla normalde bir hata veya kusur olarak düşünülmesi gerekir. Oysa modern eleştiri, kelimeyi kabaca 'zenginlik', 'ustalık' ve 'zekâ'ya eşit bir değere dönüştürmüştür. Bu dönüşümde I. A. Richards'ın bilimsel dilden istenen açıklığın şiirden istenmesinin gereksiz olduğuna yönelik görüşü ve W. Empson'un 1930'da basılan *Seven Types of Ambiguity* adlı eserinde bu kavramı yüceltmesi etkili olmuştur. Nitekim Empson'un adı geçen eseri yayımlandığından bu yana kapalılık, şiirin tanımlayıcı dilbilimsel bir özelliği olarak kabul görmüştür (1997: 107). Abrams da söz konusu eser yayımlandığından bu yana, kapalılık (ambiguity) teriminin, kastî bir şiir aracını tanımlamak amacıyla eleştiride geniş ölçüde kullanılmakta olduğunu belirtmiştir. (Abrams 1999: 10).

Ancak "Kapalılık, süsleme amacıyla, istenildiğinde kullanılacak özel figüratif bir unsur değildir; Empson'un deyişiyle 'öyle sımanacak bir şey değildir'; daha çok dilin, şiirde önemli ve etkili hâle gelen doğal bir özelliğidir. Biçim ile içerik arasındaki ilişki, dolaylı ve keyfidir. Bu nedenle sözdizimsel (sentaktik) hatalar meydana gelebilir. Tek bir göstergeye iki veya daha fazla anlam yüklenmiş olabilir. Dilbilimcilere göre 'yüzeysel yapı' iki veya daha çok 'derin yapı'yı gizleyebilir. (...) Edebiyatta kapalılık ilkesi, yazarın okuyucuyu fazla hesaba katmadan, kendi duygu ve düşüncelerini ön planda tutması, anlaşılabilir bir şiirin oluşmasına yol açan serbest çağrışımlar ve keyfi bir anlamlar yığını meydana getirmek için sahip olduğu bir yetki belgesi değildir. Çokanlamlılık, anlamların birbirleriyle olan ilişkileri esasına dayalı olarak düşünülmelidir. Şiire ne denetimsiz anlamlar yüklemeliyiz, ne de tek anlam üzerinde ısrar edip, diğerlerini yok saymalıyız. Bunun yerine, birbirleriyle makul bir şekilde etkileşen anlamları benimseyerek, ilgisiz olanları saf dışı bırakmalıyız." (Boynukara 1997: 107).

#### 4. SEBK-i HİNDİ'DE ANLAM KAPALILIĞI

Sebk-i Hindî, 16. yüzyıl sonlarında ilk defa eş zamanlı olarak İran ve Hindistan'da ortaya çıkmış, temsilcilerinin çoğu İranlı şairlerden oluşan, Hindistan'da gelişme ortamı bulmuş, kısa zamanda yayılarak Osmanlı, Afganistan, Irak, Pakistan ve Tacikistan topraklarının yer aldığı geniş bir coğrafyada etkili olmuş, 17 ve 18. yüzyıllarda en verimli dönemini yaşamış bir dönem üslubudur. Türk edebiyatında da 17 ve 18. yüzyıllarda etkili olmuş, 19. yüzyılda bazı divan şairleri üzerinde etkisini sürdürmekle birlikte Şeyh Galip'ten sonra önemli bir temsilci yetiştirmemiştir (Bilkan 2009: 254, Mum 2007: 371, Babacan 2010: 47-57).

16. yüzyılda Fars şiirinin zayıflaması sonucu şairlerin yenilik arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkan ve daha çok gazel nazım şekliyle yazılmış şiirlerde kendini gösteren bu üsluptaki değişiklikler, klasik üslubun estetik ölçütlerinin kendi içinde bir dönüşüm geçirmesinin sonucudur (Mum 2007: 377-379).

İran edebiyatında Sebk-i Hindî, temel üslup özellikleri ortak olmakla beraber, zamanla çeşitli açılardan farklılaşan iki ekole bölünmüştür<sup>7</sup>. Bunlar: 1. Sâib (ö. 1670 veya 1675) ve Kelîm (ö. 1650) gibi şairlerin temsilcisi olduğu ekol, 2. Şevket (ö.1695/6) ve Bîdil (ö. 1720) gibi şairlerin temsilcisi olduğu ekoldür. (Şemîsâ 1378: 292-293'ten aktaran Özyıldırım 2006: 144).

Klasik üslup (sebk-i Irakî) ile ortak noktası fazla olmayan, şiirde aslî unsurun şair ve okurun hayal gücünü zorlayan ince ve yeni hayallerin olduğu ve bu sebeple söyleyişin ihmal edildiği, dolayısıyla anlam kapalılığının en çok görüldüğü Şevket ve Bîdil çizgisindeki ikinci ekol, S. Şemîsâ'nın deyimiyile *ifrâtiyyûn* olarak adlandırılmıştır. İran edebiyatında sebk-i Hindî'ye yönelik eleştirilerin hedefi olan şairlerin büyük çoğunluğu ise ağırlıklı olarak şiirlerinde bu ekolün anlayışını benimseyenlerdir.

Şiirin şekil ve muhteva özelliklerinde pek çok değişikliğin görüldüğü bu üslubun en önemli özelliği, şiirde şair ve okurun hayal gücünü zorlayan ince ve yeni hayallere yer verilmesinin yanı sıra anlama (anlam derinliğine) aşırı önem verilmesidir.

İran edebiyatında sebk-i Hindî şiirinde mananın ince, bîgâne, renkli ve girift olmak üzere dört özelliğinden söz edilmiştir. Bu üslubun en önemli temsilcilerinden olan Şevket-i Buharî ve Saib-i Tebrizî'nin şiirlerinden anlaşıldığına göre ince mana, derin düşünceden doğan manadır. Bîgâne mana, başkasına görünmeyen (kapalı) manadır. Renkli mana, birden fazla farklı anlamın bir arada olması; girift mana ise, birden fazla anlamın birbirine karışmasıyla oluşan anlam çeşitleridir (Milânî 1961: 59-60'tan aktaran Babacan 2010: 90).

Belagatte *ta'kid* ve *ibhâm* terimleriyle karşılanan anlam kapalılığının bilinçli bir tercih olarak benimsendiği bu üslupta, *ta'kid* ve *ibhâma* yol açan durumlar da üslubun birtakım dil ve muhteva özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Sebk-i Hindî şiirinin *lafzî ta'kide* yol açarak anlaşılmasını güçleştiren en önemli dil özellikleri, az sözle çok şey anlatma (icaz) amacına yönelik olarak sözün kısaltılması ve hazfı, zincirleme tamlamaların (tetâbu'-ı izâfât) ve birleşik yapıların (vasf-ı terkîbîler ve diğer üç unsurlu yapılar) çok kullanılmasıdır (Babacan 2010: 83,85, 159, 168, 191).

Bu üslubun, şiirin anlam boyutunda kapalılığa yani *manevisi ta'kid* veya *ibhâma* yol açan muhteva özellikleri ise şunlardır: Şiirde orijinal mazmunlara, yeni ve ince hayallere, karmaşık çağrışımlara, yeni teşbih, istiare ve diğer mecaz sanatlarına çok yer verilmesi; mübalağalarda aşırılık, yeni ve orijinal yapı ve terkiplere yer verme<sup>8</sup>,

<sup>7</sup> Bu iki ekole ait farklı özellikler hakkında bilgi için bk. (Özyıldırım 2006: 144-145)

<sup>8</sup> Yapı bakımından normal izafet terkibi şeklinde olanlar, izafet-i maktû' ve izafet-i maktûb (kesik ve ters çevrilmiş tamlamalar) şeklinde olanlar, Farsça birleşik isim veya fiil şeklinde olanlar ve üç unsurlu birleşik

eş adlı ve çok anlamlı ögelerden yararlanma, kelime ve ifadelerle yeni anlamlar katma, ıstırap ifade eden karamsar felsefe ve tasavvuf temasının yoğun biçimde işlenmesi. (Bilkan 2009: 254, Mum 2007: 378-392; Babacan 2010: 82-97; 158-343).

Sebk-i Hindî "*İran'da çeşitli açılardan büyük eleştirilere hedef olmuş, klasik üslubu dejenere eden, anlaşılması zor, estetik açıdan zayıf bir şiir tarzı olarak değerlendirilmiş, bir gerileme olarak kabul edilmiştir.*" (Özyıldırım 2006: 146). Hatta Hintli şairlerin bu üslubu gereksiz ve külfetli ifadelerle içinden çıkılmaz mana ve hayallere boğduğunu öne süren eleştiriler de yapılmıştır (Bilkan 2009: 254). Söz konusu eleştiriler, büyük oranda bu üslubun Şevket ve Bîdil gibi şairlerle temsil edilen ikinci ekolüne yöneliktir (Özyıldırım 2006: 147). "*18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve kudema tarzına, yani Horasan ve Irak üsluplarına dönmeyi savunan Baz-geşt-i Edebî hareketleri, sebk-i Hindî şiirinin bu ağır ve anlaşılması zor biçimine bir tepki olarak doğmuştur.*" (Mum 2006: 380-381).

"*Hint üslubunun Sâib'in ve Şevket'in Türk şairleri üzerindeki etkisinden dolayı Sâibâne ve Şevketâne diye adlandırılabilir, iki farklı ekolünün 17. yüzyıldan itibaren edebiyatımızda da izlerini sürmek mümkündür.*" (Özyıldırım 2006: 145). Sebk-i Hindî'nin Sâib'le özdeşleşen birinci ekolünün Türk edebiyatındaki temsilcileri Nâbî (ö. 1712) ve takipçileri iken; Şevket çizgisindeki ekolün temsilcileri ise Fehîm-i Kadîm (ö.1647), İsmetî (ö.1665/6), Neşâtî (ö. 1674-78), Nâilî-i Kadîm (ö. 1666-8), Şeyh Galib (ö. 1799) ve hatta bazı gazel ve beyitleriyle Nedîm (ö. 1730) gibi şairlerdir (Özyıldırım 2006: 145-146).

Türk edebiyatında, sebk-i Hindî şiirinde zor anlaşılan (muakkad), muğlak kelime ve ifadelerin sıkça kullanılması, bütün bunların sonucunda şiirin anlaşılabilmesi için sözlüklere, istişareye ve şerhlere muhtaç olduğu yönünde Nabi ve Sabit (ö. 1712) tarafından güçlü eleştiriler yapılmıştır. (Özyıldırım 2006: 147-152).

Yukarıda değinildiği üzere, Türk edebiyatında sebk-i Hindî'nin Şevket çizgisindeki ekolünün temsilcilerinden biri Fehîm-i Kadîm'dir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Fehîm'in *Divan'*ında yer alan bir gazeli (Üzgör 1991: 398-400) şerh edilerek, şiirdeki anlam kapalılığı üzerine değerlendirmelere yer verilecektir.

---

yapıya sahip olanlar olmak üzere dört gruba ayrılan yeni ve orijinal yapı ve terkipler (Babacan 2010: 177), "*Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin belki de en önemli ve onu en çok anlaşılmasız kılan özelliğidir. (...) Çünkü bu yapı ve terkipler, kullanıldıkları dönemde Farsça için de çok yeni olup, kuvvetli bir ihtimalle, önemli bir bölümü Hintçe ve Çağatay Türkçesi'nden çeviridir. Söz konusu ifadeler, İran'da yazılan tarihî Farsça sözlüklerde de yer almaz. Bunların tespiti ile anlamlandırılması, ancak 16 ve 17. yüzyıllarda Hindistan'da ana dilleri Çağatay Türkçesi ya da Hintçe olan ama Farsça şiirler de yazabilen müellifler tarafından kaleme alınan lugatlardan ya da bu lugatları esas alan çağdaş Fars şiiri araştırmacılarınca yazılan sözlükler vasıtasıyla mümkün olmaktadır.*" (Babacan 2010: 169).

## 5. FEHİM'İN GAZELİNİN ŞERHİ

## Gazel

mef' ülü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

-- . / -.-. / .--- / -.-

## 1. Mutrib o perde kâşr-ı şafâ 'ankebütüdür

Kânûn u çeng perdesi anuñ büyütdür<sup>9</sup>

"[Ey] mutrib (çalgıcı)! O ses (perde), eğlence kasrının örümceğidir. Kanun ve çengin perdeleri (kanun ve çeng üzerinde yer alan ve bazı sesleri işaret etmeye yarayan bağlar, taksimler) onun (o örümceğin) yuvası/yuvalarıdır."

Şair bu beyitte, bir eğlence kasrında mutribin çaldığı kanun ve çengden çıkan sesi örümceğe; kanun ve çeng üzerindeki perdeleri de o örümceğin yuvalarına benzeterek ilginç bir *teşbih* yapmıştır. Sesin örümceğe benzetilmesindeki *benzetme yönü* (*veh-i şehbeh*), müzik sesinin ahenk içinde dalga dalga yayılarak ortamı kaplaması ile örümceğin belli bir geometrik düzen içinde ördüğü ağın, yer aldığı alanı kaplayıcılık niteliği arasındaki ilgi olmalıdır. Kanun ve çeng üzerindeki, icra sırasında parmakla basabilmek için belli sesleri işaret etmek üzere bağlanan bağların (perdelerin) örümcek yuvasına benzetilmesindeki benzetme yönü ise, hem şekil hem de müzik sesinin çıktığı yer olması dolayısıyladır. Çünkü gerçek anlamda müzik sesi bu enstrümanlar üzerindeki perdelere basılarak çıkar; beyitte örümcek sese benzetildiği için onun çıkış yeri, kaynağı (yuvası) da bu perdelerdir.

Şairin, muhayyilesinde böyle bir teşbihi oluşturması, müzik ve örümcek arasındaki matematiksel düzen ortaklığı olmalıdır. Örümcek, ördüğü ağlardaki geometrik incelikler dolayısıyla, doğadaki arı, ipek böceği, kuşlar vb. gibi, matematiksel beceriye sahip bir hayvandır. Örümcek ağı, tıpkı bir müzik eseri gibi bir sanat eseridir.

Beyitte söz konusu teşbihler dışında; *şafâ* sözcüğünün *Türk musikisinde eski bir mürekkep makam* anlamının *mutrib*, *şafâ*, *perde*, *kânûn* ve *çeng* sözcükleri ile ilgisinden dolayı *ihâm-ı tenasüp* söz konusudur. Müzikle ilgili *mutrib*, *şafâ*, *perde*, *kânûn* ve *çeng*

<sup>9</sup> kânûn (Ar.): Bir köşesi kesik dikdörtgen şeklinde, tahta bir tabla üzerinde tellerden oluşan, telli mızraplı bir çalgıdır. Dizler üzerinde, işaret parmaklarındaki dipsiz yüksüğe tutturulmuş mızrapla çalınır. 8 grupta 72 adet barsaktan yapılmış teli vardır. Çeng ile aynı menşeden gelişmiş bir çalgıdır (Öztuna 2006: 430-431).

çeng (Far.): Türk musikisinde vaktiyle kullanılmış, bugün terk edilmiş bir sazdır. Arpın ilkel şeklidir. Yay şeklinde olup, parmakla ve kanunda olduğu gibi daha çok parmağa geçirilen mızrapla ve iki elle çalınır. Menşei çok eskidir. Mısırlılar, Asurlular, İbranîler, Babilîler, Eski Yunanlılar, Romalılar ve diğer antik kavimlerde, çeşitli şekil ve büyüklükte, çeşitli tek ve çift telli çengler görülür. Sonra İslâm âleminde biraz geliştirilerek büyük ragbetle kullanılmıştır. Eski Arap, İran ve Türk musikilerinde başlıca sazlardan olmuştur. (Öztuna 2006: 430-431). Kanunun dik tutularak çalınan türü (Şükûn 1984: 725).

sözcüklerinin bir arada olmasından dolayı *tenasüp* ve farklı anlamlardaki iki *perde* sözcüğüyle de *cinas* sanatı yapılmıştır.

## 2. *Āvāze-i ĥazīndür ol şūh-ı nağmeger*

### *Ervāh-ı kudsiyān ki meges vār kıtūdur*

“Meleklerin ruhlarını (tıpkı) sinek gibi kendisine gıda edinmiş o şarkı söyleyen şuh (şuh hânende), hüznünlü bir sestir (melodidir).”

Burada şairin sözünü ettiği şuh şarkıcı, bir önceki beyitle ilişkili olarak örümcektir. Çünkü beyitte *şūh-ı nağmege*rin önündeki *ol* sıfatı daha önce kendisinden söz edilmiş olmasına ve *gıdasının sinek olması* karinesi de örümceğe işaret etmektedir. Öte yandan, birinci beyitte müzik sesi (perde) örümceğe benzetilmişti. Bu beyitteki söz diziminde yer almayan örümcek (‘*ankebūt*’), *şūh-ı nağmeger* olarak anılmıştır. Yani, müşebbeh (benzeyen) konumundaki *şūh-ı nağmeger* ile *meges vār kıtū olmak* karinesi kapalı istiare yoluyla *şūh-ı nağmege*rin örümcek (müşebbehün bih-benzetilen) olduğunu göstermektedir. Kapalı istiarenin müşebbehi olan *şūh-ı nağmeger*, aynı zamanda *āvāze-i ĥazīne* benzetildiği belîğ teşbihin de müşebbehidir. Dolayısıyla beyitteki *şūh-ı nağmeger*, kapalı istiare yoluyla örümceğe, belîğ teşbih yoluyla da *āvāze-i ĥazīne* (hüzün verici nağmeye, melodiye) benzetilmiştir. Zaten birinci beyitte örümcek müzik sesine benzetilmişti; burada da o sesin niteliği –hazın, hüzün verici, hüznünlü- belirtilmiştir. Söz konusu hazin ses, birinci beyitte belirtildiği üzere çeng ve kanun sesidir. Burada ses için hazin nitelemesi, *Çeng-nâme*’de de belirtildiği gibi, insan üzerinde bıraktığı etki bakımından çengin sesinin çok hüznünlü (Alpay Tekin 1992: 160) olması dolayısıyladır.

Bu beyitteki bir başka teşbih ise, *ervāh-ı kudsiyān* (melekler)ın *meges* (sinek) benzetilmesiyle yapılmıştır. Bu teşbihteki benzetme yönü, meleklerin kanatlı tasavvur edilmeleri ve sineğin de kanatlı oluşunun yanı sıra, örümceğin gıdasının sinek olması gibi şarkıcının da ilham kaynağının meleklerin ruhları olmasıdır. Buradaki *ervāh-ı kudsiyān*-müzik ilişkisini aydınlatması bakımından, müzik veya musiki teriminin ‘meleklerin dili’ demek olduğuna ilişkin şu bilgi önemlidir:

“İnsanla yaşıt olan nağme sanatının adı Yunancadan alınmıştır ve dünyanın hemen bütün dillerinde aynı asıldan çıktığı belli olan benzer şekillerde kullanılır. Yunancada, o dilin alfabetine göre *m-o-u-s-a* harfleriyle yazılan ve *mûsa* diye okunan ‘peri’ anlamında bir kelime vardır. Yunancanın kurallarına göre, bir kelimenin sonuna gelen *-ike* veya *-ika* takısı, o kelimeye ‘konuşulan dil’ anlamını kazandırır: *elenika* (Yunanca), *turkika* (Türkçe), *italika* (İtalyanca) örneklerinde olduğu gibi. ‘*Mûsa*’ya eklenen *-ike* takısı, *peri* kelimesine de ‘perilerin konuştuğu dil’ anlamını verir. Musiki ve şiire daha sonraları – İslâmî terimle- ‘meleklerin dili’ denmiş olmasından da anlaşılacağı gibi, müzik kelimesinin kökündeki bu ‘perice’ anlamı, bu sanatın sonradan yapılan bütün tariflerinin sadece en kısası değil, bizce en güzeldir de. Ayrıca nazariyyâtın, içinden çıkamayıp çaresizliğe düştüğü birçok konunun fizikötesi sebebini ortaya koyduğu için de en manalıdır.” (Tanrıkorur 1998: 13-14).



### 3. Yâ kirm-pîlelerdür olup cem'-i çeng-i sebz<sup>10</sup>

#### Ol per nevâ-yı rûhlarıñ berg-i tûtür<sup>11</sup>

“Ya da [o perde (o ses)] yeşil yaprağın elinde (üstünde) toplanmış ipekböcekleridir. O yaprak (ise) ruhların nağmelerinin dut yaprağıdır.”

Birinci ve ikinci beyitte örümceğe benzetilen müzik sesi (perde), bu beyitte ipek böceği (kirm-pîle)ne benzetilmiştir. Ancak bu *teşbihin* müşebbehi konumundaki *müzik sesi (perde)*, bu beytin söz diziminde yer almamaktadır. Söz konusu müşebbehin *müzik sesi* anlamındaki *perde* sözcüğü olduğu, beytin ilk mısrasındaki, bir fikri iki ihtimalle anlatmak söz konusu olduğunda kullanılan *ya da, veya, yahut* anlamındaki Farsça *yâ* edatından anlaşılmaktadır.

Beyitte müzik sesine benzetilen ipekböceklerinin bir yeşil yaprak pençesinde (*çeng-i sebz*) toplandığı belirtilmektedir. Yaprak pençesi (eli) ile kastedilen, belîğ teşbih yoluyla, ele benzeyen yapraktır. Birinci mısrada, üstünde ipek böceklerinin toplandığı ve *çeng-i sebz* tamlamasıyla anılan yaprak, ikinci mısrada *per* sözcüğüyle ifade edilmiştir. O yaprak (per) ise ruhların nağmesi (*nevâ-yı rûhlar*)nin dut yaprağı (*berg-i tût*)dır. Bilindiği gibi dut yaprağı ipek böceğinin gıdasıdır. Bu ifadeden, dolaylı olarak *nevâ-yı rûhların* ipekböcekleri (*kirm-pîleler*) olduğu anlaşılıyor. Çünkü şair bunu *kapalı istiare* yoluyla anlatmıştır; öyle ki müşebbeh konumundaki *nevâ-yı rûhlar* ve *berg-i tût* karine-i mâniyası (engelleyici ipucu), ifadede gizlenmiş olan müşebbehün bihin *ipekböcekleri (kirm-pîleler)* olduğunu göstermektedir. Yani şair, ruhların sesinin ipekböcekleri olduğunu söylemektedir. Gönül Alpay Tekin'in, Sümer, Akat, Bâbil ve İran kültürlerinde milattan önce yazılmış bazı eserlerin çeng ve *Çeng-nâme* ile ilgilerine yönelik olarak verdiği şu bilgiler, beyitteki *nevâ-yı rûh* (ruhun sesi) ve ipek böceği kavramlarının bağlam içindeki anlamına ve hatta beytin anlamına açıklık getirmesi bakımından önemlidir:

“Eski çağ Mezopotamya musiki ve kültürünün dolaylı yollardan mirasçısı olan Müslüman yazarlar, telli musiki aletini sadece insanla özdeşleştirmekle kalmamış; daha da ileri giderek onu ağaçla, kuşla, ipek böceği ile birleştirmişlerdir. Şöyle ki, Müslüman bilginler ve yazarlar Yakın Doğu milletleri arasında önem bakımından lirin yerini almış olan udun melodilerinin neden güzel olduğunu izah eden efsanevî hikâyeler anlatmışlardır. Bunlardan biri şu hikâyedir: Udun çanağını meydana getiren ağaç, bir zamanlar kendi üzerine konan kuşların ötüşünü yani melodilerini ve şarkılarını içine sindirdiği için böyle güzel ses çıkarmaktadır.; veya udun ses çanağını meydana getiren ağaç ile uda gerilen ipek teller arasında bir uyum vardır. Çünkü ipek telleri meydana getiren ipek böcekleri, ağacın yapraklarını yiyerek beslenmiş ve yaşamışlardır. Yani ipek böcekleri maddeyi temsil etmektedirler. Maddenin ölümü sonunda ruh maddeden kurtularak bir kelebek hâline gelecek, ipek teller de bu macerayı terennüm edecektir.

<sup>10</sup>cem'î çeng-i sebz (Hazırlayanın düzeltmesi): cem'î çeng-sebz (Üzgör 1991: 400). Beyitteki sebz (Far.): Yeşil, yeşil renkli şey (Şükûn 1984: 1130) demek olup, bu beyitte yeşil yaprak anlamındadır.

<sup>11</sup> per (Far.): Yaprak (Şükûn 1984: 449, Hüseyin Remzî 1305: I/204).

*Veya ipek teller, yine ağacın dallarına sinmiş olan kuş seslerini terennüm etmektedirler. İşte ud, kendisini meydana getiren bu malzemenin seslerini çıkardığı için böyle güzel bir sese sahiptir. Böylece eski çağda kuş ve kelebeğin, ruhun sembolü olduğunu bildiğimize göre bu sesler aynı zamanda ruhun sesi oluyor.” (Alpay Tekin 1992: 258-259).*

Çeng-nâme’de, çenge güzel sesi verenin de uddaki gibi ipek teller olduğuna ve ipek böceklerinin neden dut yaprağıyla beslendiğine ilişkin anlatılan şu hikâyeye de burada yer vermekte fayda var. Eserde bu hikâye, şairin çengin ipek tellerine sesinin neden bu kadar güzel çıktığına dair sorusuna, ipek tellerin verdiği cevap içinde anlatılmıştır. Hikâye şöyledir:

*“Hz. Eyyüp hasta olup, vücudunda yaralar açılır. Bu yaralar üzerinde kurtlar oluşur. Hz. Eyyüp iyi olmak ve bu kurtlardan kurtulmak için Allah’a dua eder. Onun duası kabul olur olmaz vücudundaki kurtlar Hz. Eyyüp’ü terk ederek etrafa yayılırlar. Bir bölüğü bir ovadaki büyük bir dut ağacına konarlar; bu dut ağacının bütün yapraklarını ve dallarını yerler. Sonunda orada koza bağlarlar. Bu kozalardan ipek teller elde edilir. Bu arada bir kısım ipek tel, çeng yapımcısının eline geçer. O da onları çenge takar. İşte çenge bu güzel sesi veren bu ipek tellerdir.” (Alpay Tekin 1992: 259).*

Ancak burada zihne intikali güç ve unsurları birbirleriyle girift bir bağlantı içindeki teşbih ve kapalı istiarenin yanı sıra, beytin anlaşılmasını güçleştiren yani anlam kapalılığına yol açan diğer bir husus da *nevâ* sözcüğünün *tevriyeli* (*ihâm*lı) kullanımınıdır. Bu sözcüğün *ses*, *sadâ*, *nağme*, *âvâz*, *âhenk* anlamı yakın anlam (müverri bih); *gıda*, *yiyecek*, *azık* anlamı ise kastedilen veya çağrıştırılan uzak anlam (müverri anı)dır. Yani bu tamlamanın, ruhların nağmesi (yakın anlam) ve ruhların gıdası (kastedilen veya çağrıştırılan uzak anlam) anlamlarında düşünülmesi gerekmektedir. Çünkü *nevâ-yı rûhlar* (*ruhların nağmesi*)ın kapalı istiare yoluyla ipekböceklerini işaret ettiğine ve ipekböceklerinin müzik sesi (perde)ne benzetildiğine yukarıda değinilmişti. Müziğin ruhun gıdası olduğu anlayışından hareketle, *nevâ* sözcüğü *gıda*, *yiyecek*, *azık* anlamında düşünüldüğünde, tamlama *ruhların gıdası* anlamına gelir. Dolayısıyla ruhların gıdası müziktir, beyitte müzik sesi de ipek böceği ile somutlaştırılmıştır.

Beyitteki *çeng* ve *berg* sözcüklerinde ise *ihâm-ı tenasüp* söz konusudur: *Çeng*, pençe (el) anlamında kullanılmıştır ancak, sözcüğün mâlum telli çalgı âleti anlamı, beyitteki *nevâ* sözcüğünün *nağme*, *ahenk*, *âvâz* anlamıyla ilişkilidir. Aynı şekilde *berg*, yaprak anlamında kullanılmıştır ancak, bu sözcüğün *nağme*, *âhenk* ve *yiyecek*, *gıda*, *azık* anlamlarının beyitteki *nevâ* sözcüğünün aynı anlamlarıyla<sup>12</sup> ilişkisi dolayısıyla tek bir sözcükle iki *ihâm-ı tenasüp* ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla bu beyitteki, benzetme yönü çok yaygın olmayan *perde –kirm-pîle* teşbihi, *nevâ-yı rûhlar- kirm-pîleler* istiaresi, *nevâ* sözcüğündeki *tevriye* ile *çeng* ve *berg*

<sup>12</sup> *Berg* ve *nevâ* sözcükleri, *azık*, *yiyecek*; *mühimmat*, *levâzimat* (Hüseyin Remzi 1305: II/899) anlamında eş anlamlı olduklarından, sözlükte *berg ü nevâ* biçiminde atf tamlaması içinde birlikte yer almışlardır.

sözcüklerindeki üç ayrı îhâm-ı tenasüp sanatıyla ortaya çıkan *çok anlamlılık*, anlamın karmaşıklaşmasına ve anlaşılmasının güçleşmesine neden olmuştur.

Kısacası beyitte anlatılmak istenen düşünce,-birinci beyitle de ilişkili olarak-müzik sesi ipek böceğidir; maddeyi temsil eden ipek böceği de ruhların sesidir. Çünkü maddenin ölümü sonunda ruh maddeden kurtularak bir kelebek hâline gelecek, ipek teller de bu macerayı terennüm edecektir. Dolayısıyla ipek tellerin kullanıldığı telli çalgılardan çıkan sesler ruhların sesidir.

#### 4. Hârçengdür veli hârekâtında var nemek<sup>13</sup>

##### Ķânûn ki baĶr-i mevc-zen-i bî-şübûtdur

“[Ya da o perde (o ses)] yengeçtir. Fakat hareketlerinde lezzet, zevk, hoşluk olan bir yengeçtir. Kanun (ise) o yengecin durmaksızın dalgalanan (çoşkun) denizidir.”

Bu beyitte ise müzik sesi (perde), dalgalı bir denizdeki, hareketleri insana hoş gelen bir yengece benzetilmiştir. Beyitteki bu hayal, kanunun şekil bakımından denize, üzerindeki tellerin dalgaya benzetilmesi ile birlikte kanun çalan müzisyenin iki elinin teller üzerinde aşağı yukarı ve sağa sola doğru seyir gösteren hareketlerinin, deniz dalgaları üzerindeki yengecin hareketlerine benzetilmesi üzerine kurulmuştur. Bilindiği gibi yengeç yan yan yürüyen ve vücudunun iki tarafında simetrik olarak yer alan sekiz ayaklı ve iki kıskaçlı bir hayvandır. Kanun çalan kişinin, parmaklarıyla tellere dokunuşu sırasında başparmak ve işaret parmağının birlikte hareketi, yengecin kıskaçlarını açıp kapamasına benzetilmiştir. Beyitte *tat, lezzet, zevk, hoşluk, hoş giden durum* anlamına gelen *nemek* sözcüğünün seçilmiş olması da tesadüfi değildir. *Nemekin tuz* anlamının denizle ilişkisinden yararlanan şair, *îhâm-ı tenasüp* için bu seçimi yapmıştır.

Beyitte müzik sesi ile benzerlik ilişkisi içinde gösterilen yengecin, *nemek* sözcüğü ile karşılanan, hareketlerindeki *tat, hoşluk* ile kastedilen, onun hareketlerinin belli bir düzen, ahenk içinde oluşudur.

Gazelin diğer beyitlerindeki, müzik sesi ile örümcek ve ipek böceği arasında kurulan benzerliğin temelinde de müziğin ve bu hayvanların doğasındaki matematik becerilerle ürettiklerinin ve bu üretim sürecinin değişmeyen bir ahenge, düzene sahip oluşudur. Bu beyitte de yengecin hareketleri, denizin birbiri ardınca gelen çoşkun dalgaları ve müzik sesinin atmosferde dalga dalga yayılması, kâinattaki ilahî ve ebedî ahengin yeryüzünde gözlemlenebilir örnekleri olarak sunulmuştur. Nitekim “Eski çağda yedi seyyareyi temsil eden yedi önemli tanrının her biri telli musiki âletinin her bir teline yani bir notaya sahiptir. İşte eski çağda ve daha sonra Pisagor’un aracılığıyla

<sup>13</sup> nemek (Far.): 1. Tuz (Şükûn 1984: 1907, Şemseddin Sami 1317: 1472), 2. Tat, lezzet, çeşni; hoş giden durum, zevk (Redhouse 1992: 2105).

Yunan'da, gökyüzünde feleklerin birbirlerine uyumu olarak kabul edilen bu ebedî ahenk, aşığı dünyada musikinin ahengiyle temsil edilmiştir." (Alpay Tekin 1992: 253-254).

##### 5. Teşbih ü isti' âreñe tahsîn senüñ Fehîm

###### Çok şâ'irüñ bu şi' r-i pür-efsün sükûtdur

"Fehim! Senin teşbih ve istiarelerine âferin! Bu büyü dolu (büyüleyici) şiir, pek çok şairin dilinin tutulmasına (şaşkınlıktan susup kalmasına) sebep olur."

Şair bu gazeldeki teşbih ve istiarelerin, diğer pek çok şair tarafından söylenmemiş, söylenemeyecek tarzda özgün olduğu iddiasında olup, bundan dolayı bu büyüleyici şiirin diğer şairlerin şaşkınlıktan âdeta dillerinin tutulmasına neden olacak nitelikte olmasıyla övünmektedir.

Şairlerin gazellerin son veya sondan bir/ birkaç beyit öncesinde çoğu zaman subjektif bir biçimde kendi şairlik güçleri ve çeşitli açılardan şiirleri ile övündüklerine sıkça rastlanır. Fehîm de aynı tavır içindedir. Ancak temsilcisi olduğu Hint üslubunun etkisiyle, bu şiirde ortaya koyduğu teşbih ve istiareler ve dolayısıyla şiirin bütünü onun bu iddiasını kısmen haklı çıkarır niteliktedir. Çünkü söz konusu teşbih ve istiarelerin özgünlüğü hükmü ancak aynı edebiyat geleneğinin (İran, Hint, Türk) temsilcisi diğer şairlerle yapılacak karşılaştırmalı çalışmaların sonucuna muhtaç olmakla birlikte; bu teşbih ve istiarelerdeki benzeyen ve benzetilen unsurların birbiriyle bağdaştırılabilmesi yani aralarındaki benzetme yönleri çok yaygın olmamaları bakımından ilginçtir.

##### SONUÇ

Edebî bir terim olarak *ta'kid*, ifadede kastedilen anlamın, muhatap tarafından anlaşılmasının güçleşmesi veya anlaşılabilmesidir; *lafzî* ve *mane'vî* olmak üzere iki türüdür. *Lafzî ta'kid*, cümle öğelerinin dizilişinin (sentaks) kurallara uygun olmayışından kaynaklanan anlaşılma güçlüğüdür. Bir başka deyişle, söz diziminin fesahatini bozan kusurlardan olup; bu sebeple ifadenin kastedilen anlamı delaletinin açık olmayışdır.

Konuya yer veren belli başlı kaynaklara göre *lafzî ta'kide* sebep olan durumlar şunlardır:

1. Cümleyi oluşturan öğelerin yerlerinin değiştirilmesi
2. Cümleyi oluşturan öğelerin düşürülmesi, eksiltilmesi
3. İfadede gereğinden fazla veya az kelime kullanma
4. Cümlelerin gereğinden fazla uzatılması ve çok fazla ara cümle kullanmak
5. Cümlede daha sonra gelen isme önceden zamirle göndermede bulunma

6. Cümledeki bir ismin iki ayrı fiille bağlantılı olup; birinin öznesi diğerinin nesnesi konumunda bulunması (*tenâzu-ı fiil*)
7. Kelime ve kelime gruplarını geleneğe (yaygın kullanıma) aykırı olarak kullanmak
8. Zincirleme tamlamalar kullanmak
9. Şiir dili açısından garip, tuhaf sözler kullanmak
10. Sanat ve hüner göstermek amacıyla cinas, kalb gibi söz oyunları yapmak
11. İfade bozukluğu

*Manevî ta'kid* ise, cümledeki söz diziminde kusur bulunmaksızın, sözün sahibinin kastettiği anlamın açık ve anlaşılır olmamasıdır. Yani ifadede *lafzî ta'kidî* meydana getiren durumlardan hiçbiri olmamasına rağmen, ifadenin anlaşılabilmesi ya da anlamın, sözü söyleyenin kastettiği anlamdan farklı olmasıdır.

Söz konusu kaynaklara göre, *manevî ta'kide* yol açan durumlar ise şunlardır:

1. İfadede kelimenin temel anlamından zihne intikali güç olan başka bir uzak anlam kastetmek. Bir başka deyişle, kelime veya kelime gruplarının temel anlamları dışında, yersiz veya ilgisiz bir biçimde, mecazlı ya da kinayeli olarak kullanılması. Burada *ta'kid*, kastedilen mecazî veya kinâyî anlama ulaştıran karinelerin (ipuçlarının) kapalı veya iki anlam (gerçek ve mecazî) arasındaki ilginin uzak olmasından kaynaklanır.
2. Mevhum veya herkesçe bilinmeyen bir durumdan söz etmek. Konuya aşına olanların teşhis edebileceği türden telmihler yapmak.
3. Mecaz ile kinayeyi aynı ifadede birleştirmek
4. Hiçbir anlam çıkarılamayacak ifadeler kullanmak
5. Fikrî veya hayalî kurgu eksikliği, fikirlerin zihinde karışık bir hâlde bulunması
6. Bilimsel terimlerin kötüye kullanımı
7. Kabul görmeyen hayaller oluşturarak ince ve anlaşılması güç ve dikkate muhtaç bir söyleyiş tarzı taslamak
8. Münasebetsiz ve hiçbir değeri olmayan birtakım durumlardan dolayı olarak anlam çıkararak, hikmetli söz söyleme düşkünlüğü

Belagatte, anlam kapalılığı ile ilgili olarak *ta'kid* dışındaki bir diğer terim de *ibhâm*dir. Ancak pek çok kaynakta bu terime *ta'kid* gibi başlı başına yer verilmediği görülmüştür. Bu durum, *manevî ta'kid*in *ibhâm*la aynı anlamda kabul edilmiş olabileceğini akla getirmektedir. *İbham* da *manevî ta'kid* gibi, sözün anlamının kolayca anlaşılabilir derecede kapalı olması demektir. Ancak Tahirü'l-Mevlevî'ye göre *ibhâm*, konunun ifade edilişindeki karışıklık değil, yüceliği veya inceliği gibi sebeplerle

anlamındaki derinliktir. Bu nedenle bu tür sözün zımındaki ince bir hissin ya da yüksek bir hayalin birdenbire anlaşılabilmesi için bir parça fikir yormaya muhtaç olması gerekir. Dolayısıyla, bu tür *ibhâmları ta'kid-i ma'nevîden* ayırmak için ya *ibhâm-ı makbul* ya da *derinlik* diye bir isim verilmelidir. Zira *ta'kid-i ma'nevî* makbul sayılmayan bir *ibhâm*dır.

Belagatte birbirleriyle ilişkili olan *tevcih* ve *muhtemelü'z-zıddeyn*, *mugalata*, *istihdam*, *tahyil* ve *iham* (*tevirye*) gibi şiirde çok anlamlılığa yol açan sanatlar, bu nedenle kimi görüşlere göre *sanat-ı ibhâm*dır.

Belagatte *ibhâm* ve *ta'kid* yoluyla ortaya çıkan anlam kapalılığının Batı retoriğindeki karşılığı *ambiguity*dir. Bu terimin Türkçe karşılığı ise, *belirsizlik* veya *bulanıklıktır*. Bulanık nitelemesi, *anlamı anlaşılmaz*, *bozuk* veya *dilbilgisi-dışı* nitelemelerinden farklıdır. Çünkü bir bulanık cümlenin, her biri kendi içinde yorumlanabilir birden fazla okuması vardır.

Batı retoriğinde, *anlam belirsizliği* ya da *bulanıklığı* (*ambiguity*)na yol açan durumlar üç madde hâlinde tanımlanmıştır. Bunlar:

1. *Söz dizimsel* (*syntactic*) kapalılık
2. Bir tek sözcüğün iki ya da daha çok anlam içerdiği *çok anlamlılık* (*polysemy*)
3. İki ya da daha çok değişik sözcüğün aynı biçimi içerdiği *eş adlılık* (*homonym*).  
Bu da *eş seslilik* (*homophony*) ve *eş yazımlılık* (*homography*) olmak üzere iki türdür.

*Ancak*, belagatte *lafzî ta'kid* (söz dizimsel kapalılık)in, *ma'nevî ta'kid* ve *ibhâm*dan ayrı tutulduğu gibi, *çok anlamlılık* ve *eş adlılık*, *söz dizimsel* kapalılıktan ayrı tutulmuştur.

Üslup ve edebî tenkit açısından şiirde anlam kapalılığının şiire edebî/sanatsal değer katan bir unsur veya kusur olup olmadığına yönelik olarak, Arap belagatçilerden bazılarının görüşlerine göre *ta'kid*, bir şairin değerini düşürmemelidir. Çünkü edebî değeri yüksek, fakat anlaşılması zor şiirler bu özelliği taşır. Şairler bu tür kusurları dil ve belagat âlimleriyle ediplerin dikkatini çekmesi için bilinçli olarak şiirlerine yerleştirir. Muakkad ibarelerin üzerinde düşünülerek anlam inceliklerinin farkına varılan şiirler daha çok etki yapar.

Kapalılığın sınırına yönelik olarak öne sürülen görüşlere göre, Şairlerin hafif *ibhâm* gölgesi altına gizledikleri duygu, düşünce ve tasavvurlarıyla yarattıkları büyük eserlerin barındırdığı incelik ve nükteler, bu bilinçli müphemiyet dolayısıyla sıradan insanlarca anlaşılabilir; bundan dolayı da üslubun aslı unsuru olan açık ve anlaşılabilirlik (*vuzuh*) ilkesi mutlak değil, herkese göre değişen nisbî bir şeydir. Açıklık esere ait olduğu kadar okurun zekâ ve ruhuyla da ilgili bir husustur. Anlamdaki açıklık ve berraklık hayal gücünü körleştirecek boyutta olmamalıdır. Çünkü herkesin anlayabileceği şiir aşağı düzeydeki şairlerin işidir. Bu nedenle şiirde bazı kısımların

okuyucuyu şüphe ve müphemiyete düşürmesi bir hata ve kusur olmak bir tarafa, şiirin edebî değeri açısından elzemdir. Ancak kapalılık, görüş gücüne ve hayalin zihne intikaline engel olacak düzeyde olmamalıdır.

Bu konuda dilbilim, Batı retorığı ve modern eleştiri ile ilgili kaynaklarda yer alan görüşlere göre ise, *belirsizlik (ambiguity)*, olağan kullanımda *açıklık* ile karşıtlığı dolayısıyla üsluptaki bir hatadır. Oysa modern eleştiri, kelimeyi kabaca 'zenginlik', 'ustalık' ve 'zekâ'ya eşit bir değere dönüştürmüştür. Çünkü bilimsel dilden istenen açıklığın şiirden istenmesi gereksizdir. *Belirsizlik (ambiguity)*, kastî bir şiir aracını tanımlamak amacına istinaden, iki ya da daha fazla belirgin referansı işaret etmek ya da iki ya da daha fazla farklı tavır ve duyguyu ifade etmek amacıyla tek bir kelime ya da ifadenin kullanılması demektir. *Çoklu anlam* ve *çok anlamlılık*, bu dil kullanımına alternatif olan terimlerdir. Bu terimlerin avantajı *belirsizlik* sözcüğüyle bağdaştırılan küçümseyici ifadenin kullanılmasını engellemesidir. Çok anlamlılık bir kusur değil, dilin temel bir niteliğidir. Kısacası modern eleştiride W. Empson'un *Seven Types of Ambiguity* adlı eserinin yayımlandığı 1930'dan bu yana kapalılık, şiirin tanımlayıcı dilbilimsel bir özelliği olarak kabul görmüştür.

Belagatte *ta'kid* ve *ibhâm* terimleriyle karşılanan anlam kapalılığı, *sebk-i Hindî'de* bilinçli bir tercih olarak benimsenmiştir. *Ta'kid* ve *ibhâma* yol açan durumlar da üslubun birtakım dil ve muhteva özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Sebk-i Hindî şiirinin *lafzî ta'kide* yol açarak anlaşılmasını güçleştiren en önemli dil özellikleri, az sözle çok şey anlatma (icaz) amacına yönelik olarak sözüün kısaltılması ve hazfı, zincirleme tamlamaların ve birleşik yapıların (vasf-ı terkîbiler ve diğer üç unsurlu yapılar) çok kullanılmasıdır.

Bu üslubun, şiirin anlam boyutunda kapalılığa yani *manevis ta'kid* veya *ibhâma* yol açan muhteva özellikleri şiirde orijinal mazmunlara, yeni ve ince hayallere, karmaşık çağrışımlara, yeni teşbih, istiare ve diğer mecaz sanatlarına çok yer verilmesi; mübalağalarda aşırılık, yeni ve orijinal yapı ve terkiplere yer verme, eş adlı ve çok anlamlı öğelerden yararlanma, kelime ve ifadelerle yeni anlamlar katma, ıstırap ifade eden karamsar felsefe ve tasavvuf temasının yoğun biçimde işlenmesidir.

Sebk-i Hindî, İran'da çeşitli açılardan büyük eleştirilere hedef olmuş, klasik üslubu dejenere eden, anlaşılması zor, estetik açıdan zayıf bir şiir tarzı olarak değerlendirilmiş, bir gerileme olarak kabul edilmiştir. Söz konusu eleştiriler, büyük oranda bu üslubun Şevket ve Bîdil gibi şairlerle temsil edilen ikinci ekolüne yöneliktir. Türk edebiyatında, sebk-i Hindî şiirinde zor anlaşılan, muğlak kelime ve ifadelerin sıkça kullanılması, bütün bunların sonucunda şiirin anlaşılabilmesi için sözlüklere, istişareye ve şerhlere muhtaç olduğu yönünde Nabi ve Sabit (ö. 1712) tarafından güçlü eleştiriler yapılmıştır.

Türk edebiyatında sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden Fehîm-i Kadîm'in, bu çalışmanın bağlamına örnek kabul edilebilecek söz konusu gazeli ve bu gazeldeki anlam kapalılığına yönelik olarak şunları söylemek mümkündür:

Gazelin bütün beyitleri arasında sıkı bir anlam ve kavram birliği vardır. Dolayısıyla yek-ahenk bir gazeldir. Temelde müzikteki ses unsuru olmak üzere, kimi müzik kavramları ile tabiattaki matematiksel becerilere sahip bazı hayvanlar (örümcek, ipek böceği, yengeç) ve onlarla ilişkili kavramlar arasında kurulan teşbih ve istiareler yoluyla kâinattaki ilahî ve ebedî ahenk anlatılmak istenmiştir.

Şair bu gazeldeki teşbih ve istiarelerin, diğer pek çok şair tarafından söylenmemiş, söylenemeyecek tarzda özgün olduğu iddiasında olup, bundan dolayı bu büyüleyici şiirin diğer şairlerin şaşkınlıktan âdeta dillerinin tutulmasına neden olacak nitelikte olmasıyla övünmüştür. Fehîm'in bu şiirdeki teşbih ve istiarelerinin iddia ettiği gibi orijinal olup olmadığını bilimsel tespitinin ancak İran, Hint ve Türk edebiyatlarındaki -en azından aynı üslubun temsilcisi olan- şairler arasında yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar sonunda mümkün olabileceğini söylemek gerekir. Fakat söz konusu teşbih ve istiarelerdeki benzeyen ve benzetileni buluşturan, birbiriyle bağdaştıran benzetme yönleri çok yaygın olmamaları bakımından ilgi çekicidir. Kısacası şair işitsel ahengi görsel ahenkle birleştirmiştir.

Teşbihlerde dikkat çeken diğer bir husus, bir tek benzeyenin (müzik sesi anlamındaki *perde* sözcüğü) üç ayrı benzetilenle (örümcek, ipek böceği, yengeç) bağdaştırılarak oluşturulmuş olmalarıdır. Beyitler arasındaki anlam bütünlüğünü bu durum sağlamıştır. Ancak, söz konusu tek benzeyen (müşebbeh) konumundaki sözcüğün yalnızca ilk beyitte söylenmiş olup diğer üç beytin söz diziminde yer almayışı (hazf), sözcük tekrarını engellemekle birlikte anlamın hep ilk beyitle bağlantılı olarak tamamlanmasına neden olmuştur. Bu durum da kısmen söz dizimsel kapalılığa (*lafzî ta'kîd*) yol açmıştır.

Şiirin genel ilkesi olmasının yanı sıra sebk-i Hindî'de özellikle tercih edilen *az sözle çok şey anlatma* ilkesine bağlı olarak, kimi sözcüklerin birden fazla anlamından (çok anlamlılık) yararlanılarak oluşturulan iham (tevriye) ve iham-ı tenasüp sanatları ve eş yazımlı/eş adlı sözcüklerin kullanımıyla oluşan cinas yoluyla anlam zenginliği yaratılmıştır. Şiir dilinin tipik bir özelliği olarak kabul edilen *çok anlamlılık* aynı zamanda şiirde belirsizlik ve bulanıklığa yol açan bir durumdur. Dolayısıyla bu gazelde de iham ve iham-ı tenasüp sanatları anlamın zihne intikalini güçleştirmektedir.

Sonuç olarak Fehîm'in, şiir dilinin sağladığı çeşitli imkânlardan yararlanarak ve sebk-i Hindî'nin bazı ilkeleri çerçevesinde ortaya koyduğu bu şiirde anlamın, Cenab Şehabeddin'in deyişiyle *sanatın şeffaf örtüsüyle örtülü* ancak sezilir bir şekilde işlendiğini söylemek mümkündür.



**KAYNAKÇA**

- ABDÜLHAK ŞİNASI (2014), "Şiirde Vuzûh", *Dergâh (Giriş-Çeviriyazı-Dizin)*, C.I, haz. Arslan Tekin, Ahmet Zeki İzgören, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 734-740.
- ABRAMS, M.H. (1999), *A Glossary of Literary Terms*, Boston-USA: Heinle&Heinle.
- AHMET CEVDET PAŞA (2000), *Belâgat-i Osmâniyye*, haz. Turgut Karabey-Mehmet Atalay, Ankara: Akçağ Yayınları.
- AHMET HAŞİM (2014), "Şiirde Mana", *Dergâh (Giriş-Çeviriyazı-Dizin)*, C.I, haz. Arslan Tekin, Ahmet Zeki İzgören, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 420-424.
- AKSAN, Doğan (2006), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi.
- ALPAY TEKİN, Gönül (1992), *Çengnâme-Ahmed-i Dâ'i (İnceleme- Tenkidli Metin)*, Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations.
- AYVERDİ, İlhan (2011), *Kubbealtı Lugatı (Misalli Büyük Türkçe Sözlük)*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları
- BABACAN, İsrâfil (2010), *Klâsik Türk Şiirinin Sonbaharı Sebki Hindî*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- BİLGEGİL M. Kaya (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- BILKAN, Ali Fuat (2009), "Sebki Hindî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 36, İstanbul, s. 253-255.
- BİRSEL, Salâh (1994), *Şiirin İlkeleri*, İstanbul: Broy Yayınları.
- BOYNUKARA, Hasan (1993), *Modern Eleştiri Terimleri*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.
- COŞKUN, Menderes (2007), *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1993), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, haz. Aydın Sami Güneşçâl, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DIYARBAKIRLI SA'İD PAŞA (2009), *Mizânü'l-Edeb*, haz. Saliha Aydoğan, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- EMPSON, William (1949), *Seven Types of Ambiguity*, London.
- HÜSEYİN REMZİ (1305), *Lugat-i Remzî*, 2 C., İstanbul: Matbaa-i Remzî.
- İMER, Kâmile, KOCAMAN, Ahmet ve ÖZSOY A.Sumru (2011), *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- İNCE, Özdemir (2002), *Yazımsal Söylem Üzerine*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- MİLANİ, Ali (1961), *Şevket-i Buhârî ve Onun Üslubunun Türk Edebiyatına Tesiri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkoloji Enstitüsü.
- MUM, Cafer (2007), "Sebki Hindî", *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.2, İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 371-393.
- ÖZTUNA, Yılmaz (2006), *Türk Müsikîsi-Akademik Klasik Türk San'at Müsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü*, 2 C., Ankara: Orient Yayınları.
- ÖZYILDIRIM, Ali Emre (2006), "Sebki Hindî'nin Türk Edebiyatındaki Seyri Üzerine Notlar", *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki Hindî (29 Nisan 2005 Bildiriler)*, İstanbul: Turkuaz Yayınları, s. 142-153.
- RECAİZADE MAHMUD EKREM (1299), *Ta'lîm-i Edebiyyât*, İstanbul: Mihrân Matbaası.

- REDHOUSE, Sir James W. (1992), *Turkish and English Lexicon*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2002), "Tevriyedeki İham", *İlmî Araştırmalar*, 13, İstanbul, s. 133-149.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2004), "Salâhaddin-i Uşşakî'nin Belâgat ile İlgili Eseri ve Bu Eserdeki Edebî Terimler", *İÜ.Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 31, İstanbul: 281-318.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2007), *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul: 3F Yayınevi.
- SÜLEYMAN FEHMÎ (1328), *Edebiyat*, Dersaadet: Kanaat Matbaası.
- ŞEMİSÂ, Sîrûs (1378), *Sebk-şinâsî-i Şî'r*, Tahran.
- ŞEMSEDDİN SAMİ (1317), *Kâmûs-ı Türki*, Dersaadet: İkdâm Matbaası.
- ŞENSOY, Sedat, Meliha Y. Sarıkaya (2010), "Ta'kid", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C.39, İstanbul, s. 457-458.
- ŞÜKÛN, Ziya (1984), *Farsça-Türkçe Lûgat (Gencine-i Güftar Ferheng-i Ziya)*, 3 C., İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- TÂHİRÛ'L-MEVLEVÎ (1994), *Edebiyat Lûgati*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1998), *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ULLMANN, Stephen (1978), "Anlambilimi" (Çev. Ahmet KOCAMAN), *Türk Dili*, XXXVIII, Ankara: 355-363.
- ÜZGÖR, Tahir (1991), *Fehîm-i Kadîm: Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: AKM Yayınları.
- VARDAR, Berke (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.